

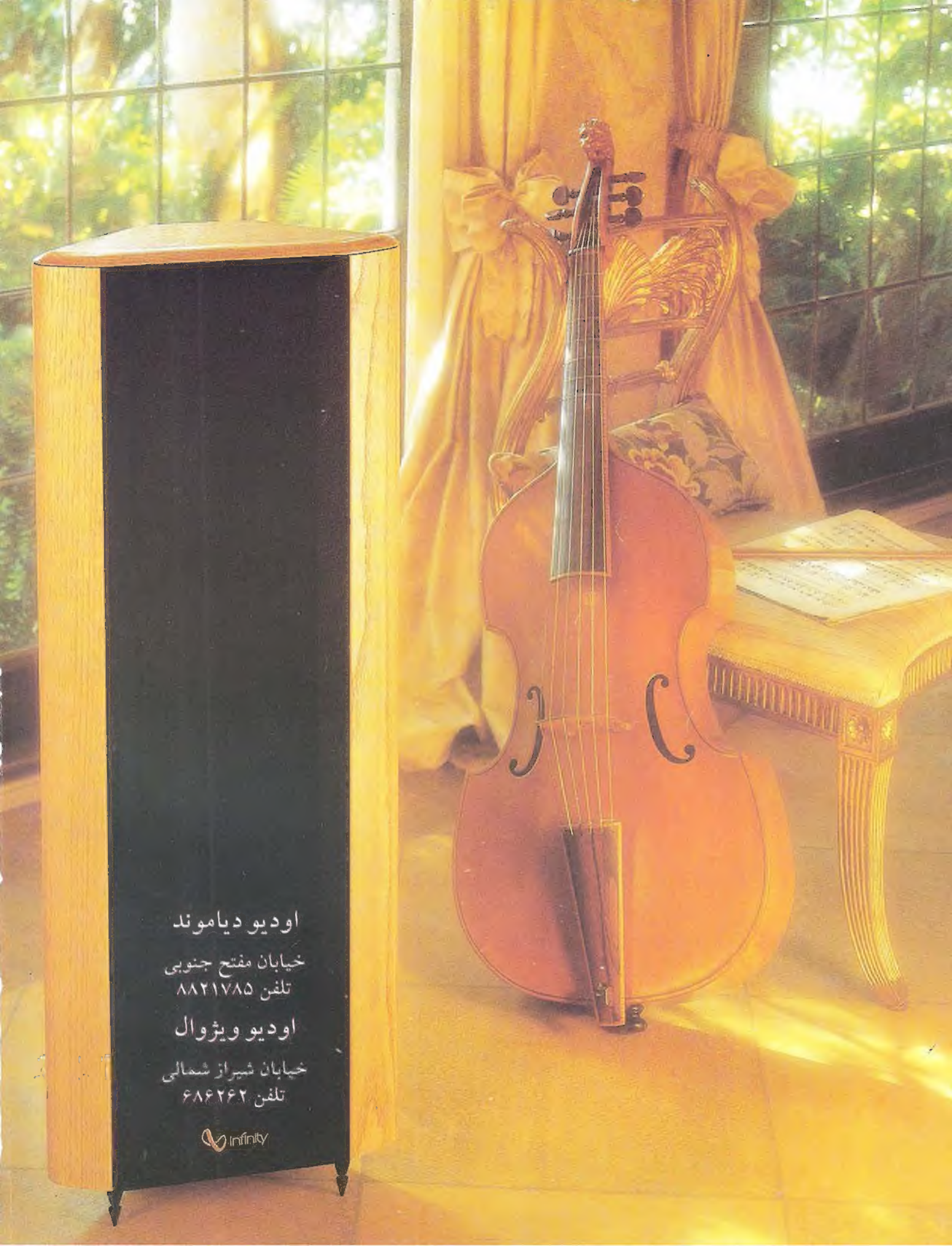
نگار

- ویژه جزیره سرگردانی سیمین دانشور
- نامه محمود دولت آبادی به نویسندگان
- آزادی بیان و اندیشه کانون نویسندگان ایران
- گفتگو با میلان کوندرا، یاسار کمال، محمد قاضی
- شعر و اندیشه سیاسی / هزارتوی حس و عشق
- یاد از فروغ فرخزاد و بهرام صادقی

دی و بهمن ۱۳۷۲ - ۱۴۸ صفحه، ۱۵۰۰ ریال (مشترکین ۱۲۰۰ ریال)



متوچهر آتشی
 ا.ح. آریانه‌پور
 فرخنده آقایی
 شیوا ارسطویی
 محمد اسدی
 منصور اوجی
 سعید الیاسی
 اسدالله امویی
 مقتون امینی
 رضا براهنی
 مهدی بازگانی
 بیژن بیجاری
 میهن بهرامی
 شهرتوش پارسه‌پور
 رضا پرهیزگار
 محمد پوینده
 امیرحسن چهل‌تن
 مریم حسین‌زاده
 غفار حسینی
 محمد حقوقی
 محمد خلیلی
 سیمین دانشور
 مصطفی دشتی
 محمود دولت‌آبادی
 ابراهیم رهبر
 علیرضا سیف‌الدینی
 مهرداد صمدی
 ابرج ضیایی
 محمد طاهر
 مسعود طوقان
 مشیت علایی
 هرمز علی‌پور
 محمد قاسم‌زاده
 محمد قاضی
 محمدرضا قانون‌پرور
 م. کاشیگر
 محمد مهدی کرمانی
 منصور کوشان
 کاوه گهرین
 شمس لنگرودی
 جواد مجابی
 محمد مختاری
 صوفیا محمودی
 محمدمهدی مصلحی
 محمود معتقدی
 علی معصومی
 انوشه منادی
 محسن میهن‌دوست
 حافظ موسوی
 الهام مهورانی
 کوروش همه‌خانی



اودیو دیاموند
خیابان مفتح جنوبی
تلفن ۸۸۲۱۷۸۵
اودیو ویژوال
خیابان شیراز شمالی
تلفن ۶۸۶۲۶۲



سردبیر:

منصور کوشان

طراح امور هنری:

هایده عامری ماهانی

طراح روی جلد:

بهزاد شیشه‌گران

عکاس:

و. عامری

□

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافریز فزاکیش

امور دفتری: صراف اوکار

لیتوگرافی: فام، چاپ: صنوبر، صحافی: میثم

حروفچینی، نظارت، امور فنی و ناشر

شرکت فرهنگی - هنری آرست

(نشر آرست)

□

نشانی دفتر:

تهران - صباي شمالی، ساختمان ۴۰

شماره ۳۴ - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵

تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

تکاپو، تنها در ویرایش ادبی آزاد است.

نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.

TAKAPOU

The Monthly Journal of

Art and Literature

No.7, Feb. 1994

General Editor: Mansour Koushan

Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995

Tel. 0098 - 21 - 6461788

● کنکاش:

● روزنه:

۶ / «بودن فرهنگی» / منصور کوشان

● دیدار:

۸ / چهره اسیر زن الیری هدایت و سرنوشت

رمان / رضا براهنی

۱۰ / خوب، اینهم از بی‌ینال / جواد مجایی

۱۳ / از لحظه عزیمت تا لحظه شدن /

محمود دولت‌آبادی

● میزگرد:

۱۴ / آزادی بیان و اندیشه ... نشست

جواد مجایی، غفار حسینی،

محمد خلیلی، امیرحسن چهل‌تن.

● گفتگو:

۲۲ / روزنه‌ای به غرب / محمد قاضی / مزده

جعفری‌پور

۲۴ / اندیشه‌های رمانی / ژوسیان ساوینیو /

محمد اسدی

۲۷ / دیگرپذیری دگراندیشان / آلتاگوکالپ /

محمد پورینده

● اندیشه:

۳۰ / شعر و اندیشه سیاسی / محمد مختاری

۳۵ / هزار توی حس و عشق / بهمن بازرگانی

● ادبیات:

۳۸ / پیش درآمدی بر حقیقت‌نمایی / تروتان

تودوروف / م. کاشیگر

● شعر:

۴۱ / اشاره‌ای به شعری دیگر / م. حقوقی

۴۶ / شعرهایی از سنجهر آتشی، ایرج

ضیایی، کوروش همه‌خانی، هرمز علی‌پور،

حافظ موسوی، آنتونیو کوادرا، علی

مصومی، تد هیوز، مفتون امینی

● داستان:

۵۲ / داستانهایی از شهرنوش پارس‌پور،

منصور کوشان، ابراهیم رهبر، بیژن

بیجاری، فرخنده آقایی، شمس لنگرودی،

محمد طاهر، انوشه منادی، صوفیا

محمودی، کاترین آن پورتو، سعید الیاسی،

خوان‌بوش، اسدالله امرایی

● ویژه‌نامه:

۷۱ / ویژه‌نامه سیمین دانشور

۷۲ / گندمی طلایی، پر مرزهای جزیره... /

گفت و شنودی با سیمین دانشور

۷۵ / سرگردانی جزیره در بیست و اندی سال /

سیمین دانشور

۷۶ / چرا جزیره سرگردانی /

سیمین دانشور

۷۸ / نقدهایی از میهن بهرامی، علیرضا

سیف‌الدینی، مریم حسین‌زاده، محمود

معتقدی، شیوا ارسطویی، منصور اوجی،

محمد قاسم‌زاده، مسعود طوفان،

محمدرضا قانون‌پور، رضا پرهیزگار

● مرور:

۱۰۲ / فروغ جاودانه / مهرداد صمدی

۱۰۶ / حرف‌های فراموش شده

بهرام صادقی

● نقد:

۱۱۰ / پژوهش جامعه‌شناخت در زمینه

فرهنگ عامه / محسن میهن‌دوست

۱۱۲ / پرواز سبز زمزمه‌ای ببقار /

الهام مهویزانی

۱۱۳ / بیرون زمان / مشیت علانی

● گزارش:

۱۱۶ / بنیادهای شخصیت در پاورقی‌های

ایران / کاوه گوهرین

● هنر:

۱۱۸ / از سفرهای دور و دراز /

مصطفی دشتی

● پژوهش:

۱۲۲ / نامه‌هایی از محمد مهدی مصلحی،

اح. آریاتپور، محمود معتقدی

● معرفی کتاب / ۱۲۴

● تازه‌ها / ۱۳۴

● رویدادها / ۱۳۸

حسن مهدوی منش

آزمون پنج شماره تکاپو

دوستان عزیز تکاپو، سلام! خسته نباشید. تابه حال پنج شماره تکاپو را دریافت داشته‌ام. (بالوجه به این که آذرماه است این تعداد خیلی کم است.) و آنها را با تمام هیبها و خوبیهایشان، تا حدودی خوانده‌ام. و درباره آنها با شما طبع نامه‌هایی در ارتباط بوده‌ام. (حالا شما در آن سیم آنها را گرفته‌اید یا نه، بماند.) حالا هم قصد دارم مطالبی را درباره همین شماره‌های موجود و با مقایسه و تطابق آنها با یکدیگر برایتان بگویم. از همان صفحه اول (روی جلد) شروع می‌کنیم. در شماره اول نام مجله را با رنگ سفید آورده‌اید. و معرفی یکی از مطالبان را هم با رنگ سفید شماره مجله را هم، همچنین. خوب، با این تفصیلات در ذهن من (و شاید بسیاریان) قذافی شد که روش شما، برای درآوردن هر شماره مجله باید همین فرمول باشد. یعنی در هر شماره، نام مجله و بهترین مطلب (همان شماره) و شماره مجله (که بیشترین تعداد مجلات درآمده است) را با یک رنگ چاپ کنید. (البته این رنگ هم چنین می‌تواند به روی صورت مهمترین نویسنده هم کشیده شده باشد.) بر طبق این فرمول، شماره دوم را مرود می‌کنیم. نام با عدد و مهمترین نوشته و تصویر (که اصلاً مطلبی از خود این تصویر در این شماره نیست، و در هیچ شماره‌ای تا حالا ؟) خوب به هر حال مطابق است. (و هر چه شما خواسته‌اید - یا بهتر است بگویم من در دلم خواسته‌ام که شما خواسته بوده‌اید، یا بوده باشید - همان شده است.) در شماره سوم اما نه، نام مجله و عدد فرمانبرداری کرده‌اند. اما آن رنگ (رنگ سرخ) بر روی مهمترین مطلب و تصویر کشیده نشده. در شماره‌ی چهارم، نام مجله، سطل و تا حدودی تصویر با رنگی تشنگ طلایی، تزئین شده، اما عدد سیاه است. در شماره پنجم، نام مجله عدد، و باز هم تا حدودی تصویر با رنگی مشکمی مشخص شده، و از هر رنگی مطلب با آن سه خبری نیست. بهتر بود، یسا بهتر است بگویم، بهتر است این

خبرده‌ریزه کاریها را هم درنظر بگیرید. (واقعاً تشنگ می‌شود، وقتی همه اجزاء - حتی کوچکترینشان - از نظم حاکم بر کلشان خبر دهند.) اما طرحهای روی جلد: طرح روی جلد شماره دوم خوب است. شماره سوم گنگ و نامفهوم شده. در شماره چهارم، آن گنگی و گسی تغلیل پیدا کرده، و در شماره پنجم، طرح روی جلد، شفاقت و زیبار شده. (اما برعکس در این شماره چهره‌ها گنگند. به جز یکی - دوتا در معرفی مراسمنامه مجله، از شماره سوم به بعد عقیده‌تان را عوض کرده‌اید و به جای «هنری» «اجتماعی»، فرهنگی، هنری، «صفتی» آورده‌اید، که اگر معنای کلیشهای این کلمه بدبخت را درنظر نیاوریم (و نیاورند) خوب است. اما در مورد شروع شدن مجله با نام نامی نامدار بزرگ، خداوند جهان آفرین. مگر حتماً با کلمات عربی باید اثبات کنیم که ما یک کاری را با نام خدا شروع کرده‌ایم. اما بعد، حالا که وپایه چرا به زبان خودمان نیاوریم و بصورتی بهتر، مثلاً بصورت مصرعی یا بیتی یا جمله‌ای زیبا، مانند مجلات «ایران فردا» و «صفحه اول» و بنظرم «گل آقا» هم باشد. و حالا برسیم بر سر این که شما می‌گویید به مجله آگهی نمی‌دهند، باید بگویم همین مقدارش هم با این تعداد قیمت مجله (پخشید: همین تعداد هم با این مقدار قیمت مجله) زیاد هم هست، اگر هم زیاد نیست، کم نیست. چون تا همین شماره پنجم، در هر شماره حداقل یازده صفحه بیکاره داشته‌اید. آگهی یا هر چه، که به درد خواننده نمی‌خورده، و حداقل هم، پانزده صفحه. (شماره اول یازده صفحه، بدون درنظر گرفتن صفحات معرفی کتاب و... بدون درنظر گرفتن صفحاتی چون: ۱۶ - ۲۰ - ۲۸ - ۳۰ - ۳۵ - ۵۲ - (۱) - ۶۰ - ۶۲ - ۷۶ - ۹۳ و نصف صفحه‌هایی چون: ۶ - ۸ - ۹ - ۱۰ - ۱۱ - ۱۲ - ۱۳ - ۱۵ - (۱) - ۱۸ - ۱۹ - (۱۱ تا ۲۶) - یک صفحه

باطله) - ۲۷ - (۲۹ تا ۳۱ - یک صفحه باطله) - ۳۳ - ۳۸ - (۶۶ و ۶۷ - یک صفحه باطله) - ۹۰ - جمع‌بندی. یازده صفحه آگهی و فهرست و چه و چه با کسی از کیسه خلیفه بخشیدن نیز می‌توانستید در همین مجله اول بیست و یک صفحه دیگر را ببخود سیاه نکنید، یا سفید ولی نکنید. مثلاً در همین نصفه صفحه‌های مثال آورده می‌توانستید ببخود کلماتی را درشت نکنید و یا تا یک سانتیمتر به بالا و یک سانتیمتر به پایین صفحه را سیاه کنید (۱) البته می‌دانم که شما می‌خواهید هم چنین مجله‌ای زیبا و زیبا پسند داشته باشید. اما اگر می‌دانم راست می‌گویید با قیمت مجلات دیگر اینکار را نکنید. ما در هر شماره حدود پنجاه تومان حداقل پول آگهی و کاغذ باطله می‌دهیم و سی‌ویک صفحه و در بعضی شماره‌ها سی و پنج صفحه‌ای پدرنخور را شایدهم، با این همه ما هیچ نمی‌گوئیم. شما چرا در وقت و بوقت استدلال می‌کنید که دهر شماره تکاپو به اندازه یک کتاب ۴۰۰ صفحه‌ای مطلب دارد، کجا دارد آقا؟ از ۱۰۰ صفحه، ۶۵ صفحه دیگر می‌ماند که اگر موضوعات آنها نیز شکافته شود، معلوم می‌شود که چه اندازه هر مجله، مطلب دارد. بیایید بشکافیم: شماره اول: سلفه‌های چون «دریای پسونیک» یا «شلم شورباغی» چون: در بامداد - دریای نقادان - بی‌بی‌پیک - اطلاعات و اندیشه - که در روی هم تعداد ۱۵ صفحه را اشغال کرده‌اند. این ۱۵ صفحه با آن ۳۵ تا روی هم چند می‌شود؟ ۵۰ صفحه، ها! در شماره اولصلان تا به حال ۵۰ صفحه‌اش را من یا نخوانده‌ام یا انگار که نخوانده‌ام. پنجاه صفحه دیگر می‌ماند که اگر صفحات شعری شماره اول را (بجز شعرهای خارجی) حذف کنیم، می‌ماند، ۴۲ صفحه دیگر، و این یعنی باید سه مجله در یکی دریایید - با قیمت صفحه‌ای ۱۰ ریال - . و با همین قیمت باید دو مجله و نصفی در یکی در بیاید. در همین شماره اول این مطالب خوب است و همین‌ها است که سرا به خرید تکاپو وادار می‌کنند: پیشنهادی برای یک جشن - خلاف آمد عادت - شأن شعر - صداهای انقلاب شعر ایران - دوسره - شهر کلیساها - بالکن - جنت - نیش خاری برای چشم‌های حلیل - شبان رنگی - دل - از خودبیگانگی - وضعیت ناسادان نشر و اوج اوجی در کجاست - در جستجوی دنیای موسیقی - و البته معرفی کتاب و رویدادها - البته من به مطلب توجه دارم و نه به نویسنده، چون به نظر من خلاف آمد عادت خوب بود اما، دریای نقادان، نه. در ستایش لبخند، نه. با اینکه همه مثلاً از آقای مجابی است. صفحات شعری شماره اولتان، گفتیم که هیچ، همان نان به قرض‌دادن است که شما هم همیشه در روزنه، از آن به ظاهر قصد پرهیز دارید.

در شماره دوم مجله‌تان اثبات منزلت روزنامه‌نگار خوب بود. تالار بزرگ، نه! عاشقان

دادند، نه (تبلیغ کتاب و نان قرض دادن). در ستایش لبخند، نه ادبیات محفلی شده است، غنثی - خوب. دموکراسی و مولفین آن، غنثی، (که باید خدا را شکر کنند که نگفتم، بید چون حب و بخشهای شخصی بود نه سخنرانی). روش ساختگری نکویی، غنثی. (می‌دانیم که این نوشته برای پرکردن جای خالی مطلب است وگرنه....) چاه و آونگه بد، پشت شیشه مشجر، حالی، (من همیشه از نوشته‌های آقای محمدعلی خوشم می‌آمده، خروس بجنوردی، خوب، ضرابنگ، غنثی. شگفت و رازآلود، خوب، سفرهای خضری، غنثی. شعر امینی، خوب. شعرهای عظیم خلیلی، بد. (حیف همان یک صفحه - و آن نزدیک به یک صفحه حرام‌شده خضری). نگاهی به چند شعر، بد. (نان به قرض‌دادن صرف برای همشهری گمنا اما....)، شعرهای کلاهی، بد. (کپی هوشنگ ایرانی)، بیمار و دندانزشک، خوب. تیت خیرمگردان، غنثی. آفرینش هنری، خوب. ترا من چشم در راهم، خوب. شبان رنگی، خوب. با قیچی سیاهش، خوب. چند اصطلاح، خوب. هرو و علم، غنثی. (مثلاً جای چاپ این نوع آثار نیست) رفتار بزرگان نویسی، خوب. جستاری درباره موسیقی، غنثی. داوری پکاسو، بد. پاییز سال ۱۳۵۱، خوب. (کاری به ارزش ندارم چون این مطلب را توانستم بفهمم)، شب شعر نیا، خوب. نمابگاه، یعنی چه؟ بد. پرسش، گنگ. مطالب مجله شماره ۳ به نظر من دارای این مراتب بودند: زبان به کام سیاست، خوب. من و مرز خودکفایی، خوب. (با آنکه می‌شود گفت شرح حال است، اما باز هم بهتر از بسیاری از مطالب کله گنده‌هاست). شقایقها زیربرف مدفونند، خوب. هنر زبان دل، خوب، اگر چه بعضی جاهایش می.... ناسیونالیسم و ... خوب. (اما زیاد طولش داده بود، حرفش را مثل اینکه جرئت نکرده بود، ورواست و موجز بگوید، اینطور بود. و کج‌دار و مرین، آزادی توأم با مسئولیت، خوب. (اگر چه در شکل سؤالها، اشکالهایی وجود دارد و گنگ هستند بعضی از آنها، به عنوان نمونه، آخرین سؤال را ببینید.)، تئوری ادبیات کودک، غنثی. (سمی کنید کارهای ترجمه کمتری ببایید. خصوصاً... بجای آن یک داستان، چند تا شعر و ... بیاورید، اگر چه در ظاهر نام نویسنده بر روی جلد خودش هویتی (شاید کاذب) و پرستیژی به مجله شاید به نظر بعضی‌ها بدهد.)، معیارهای نقد ادبی، غنثی. (به توضیحات قبل مراجعه شود)، نسلی که شاعرانش را بر باد داد، خوب، گم شده‌ها، خوب. داستان مردان.... خوب. (به شرط آنکه دفعه بعد که از خارج برگشت داستانهای بهتری بیاورد و در ضمن فقط به محض ورود به دفتر تکاپو سری بزنند)، آکیمیرت، خوب. نگاه چرخان، خوب. الهامات، غنثی. (همراه با اشتباهات چاپی، در ضمن فقط محض وفات)،

اینجا یا هر جای دیگر، خشتی، (بیشبیدها)، انتقاد ادبی، خوب، خاطره در خاطره، بد، (بازهم معذرت می‌خواهم، ولی به هر حال توانستید اسمتان را روی جلد بیاورید)، اجسام، پایدارترین، خوب، آسیب‌شناسی... خشتی. ردبایقاری روح، خوب، شگرتنو... خوب. جهان تجربه‌ها، خشتی، (هم نقد و هم کتاب، هر دو)، تفری زبیا، خشتی، (و شاید بد)، هنر و علم، خشتی، (وی به هر حال خوب بود که تمام شد)، جستاری درباره موسیقی، خشتی. آن سوی دریای پروتیک، بد، (به ماندناده نوشته، تقلیدی کور از نوشته‌ای (نثرش) که به تقدش برخاسته)، رویدادهای، خوب.

اما درجانی که من به نوشته‌های شماره ۴ می‌دهم: حافظه تاریخی مظلوم، خوب، (که می‌توانست بهتر و واضحتر نیز حرف زده شود و پس واهمه‌تر)، ما همه مهاجریم، خشتی، (صفتی پرکن خوبی بود، خوب آقا، کمی «خودی» پسند هم باشد)، یک موضوع و... خوب. سکوت حنا، بد، (یعنی چه، این همه مسأله لایحل و حالا...)، از ماست که برماست، خوب. آخرین بازی،... (چه بگویم...)، صدای فرهنگ پیشرفته، خوب، (به هر حال با خواننده‌های مصاحبه شده اما چه...)، عالم نوشتن... خشتی. شعر مردمی، خوب، (اما خوش می‌بود که آثای مجایی نوشته‌هایش را به نثری بنویسند که رواج دارد، مگر حرف خوب را بد نوشتن و پیچیده گفتن، چه خوبی دارد)، هنرچون شگرت، بد. نسلی که شاهزادگی را برده دارد، خوب. جسد یک آمریکایی، خوب. مسکله، خوب. حکایت آن که... خوب. خزرستان، بد، (باز هم با عرض معذرت از شورلی نویسندگان)، شعرهای اوچی، بد، (به نسبت شعرهای خوبی که از او دیده‌ام، پس رفت، مدرن بازی و هیچ بازی و هیچ بازی)، شعرهای آهین جان، بد، (بابا! به جان خودتان برای ما خواننده‌ها اسم مطرح نیست، مطلب مهم است، مگر همین که اسم اوچی آمد، با طرحی کج و معوج، شعر می‌شود، یا تصویری مبهم و سنگین با نامی سنگین تر - به سنگینی آهن - برای خواننده شعر می‌شود، ادبستان در همین شماره آخرش شعر از یک نوجوان به نظم ۱۳ ساله چاپیده بود، حالا در کنار چه ناهای، همه دکتر و... خود دانسد)، لنگی فرهنگ... خوب. خاطرات، خوب، (اگر از خصوصیات پرهیز شده، همچنین از درج حب و بغضهای شخصی، اگرچه ادبی هم باشند)، مقدمه‌ای بر فلسفه... بد. پیچیدگی سرنوشت یک خانه، خوب، (البته اگر در تقدما، بصورت تطبیقی پیش بروند، بهتر از فرم تحلیلی است، برای همه کسی و همه کتاب)، گزارش به نسل بی‌سن فردا، خوب. اما نه چنین قاطع... (بد) (خیلی بد، با آن نثر قورباغه - پلنگی افش)، زیبایی به مثابه ارزش... بد، رویداد، خوب.

حالا که تا اینجا آمدم، حوصله کنید و ارزشی که من برای مطالب شماره ۵ قائل شدم را بخوانید با بعد:

تجلی زیبایی...، خشتی. دو دلی‌های...، خشتی. فاتح شدم و...، خوب. فراخوانی فرزانه‌وار، خوب. کانون، جوشن بر پیکر فرهنگ، خوب، (البته کمی کج دار و مریش. ببخشید، کج دارد و سریز-که باید ول کنند نویسندگان ما این روش را و آزادانه صحبت کنند)، هنر به مثابه یک... خوب. گفتگو با رویایی، خوب. (البته مثل همیشه حجمی)، جسامه‌شناسی ادبیات، خوب. نسلی که شاهزادگی را بر باد داد، خوب. مقل، خوب، پری پرده و...، خوب. ترائه محلی، خوب. ایزه بانوی تیرانه‌ها، خشتی. زن زورگاران، بد. پوپک، خوب. باغ جسمه، خشتی. شعرهای قدرخواه، خشتی. شعر نیری، خوب، شعرهای صفای دوست، خشتی. گل‌سرخ و بلبل، خشتی. شب می‌میرد، خوب. تصنیف قدیمی، خوب. ترانه‌ای به گناه آلوده، خشتی، (من اصلاً نمی‌دانم این شعرها از کیست، یعنی در اینجا نام برایم گننام است)، خاطرات، خوب. فرهنگ، قنقم و غاوت، خوب. گزارش به نسل بی‌سن فردا، خوب. پیچیدگی سرنوشت، خوب، عشق، جاودانگی، مرگ، خشتی. احساس توأم با...، خوب. چهره دیگر هنرهای تجسمی و... خوب. یک کلمه در سه کلمه، خوب... رویداد، خوب.

یک چیز دیگر این‌که این طرحهای چون دست، خیلی زیباست و اقل: مانند شماره (۱) در فهرست مجله این طرحها نباید. دوم، بالای صفحات دو مطلب، طرح (دست) مربوط به آن آورده شود. و نیز در آخر هر مطلب، طرح کوچک شده مربوط به آن مطلب آورده شود. که شماره‌های اول و دوم این شروط را رعایت کرده‌اند.

دیگر اینکه چرا به جای عکس نویسندگان، طرح آنها را می‌نشانید، اوزانتر تمام می‌شود و اینکه به شما می‌گویم از نظر شریک اشکالی ندارد و از این پس عکس خانمهای نویسنده را بصورتی خیلی واضح و غیردستکاری شده چاپ کنید (نه مثل عکس خانم عزیزاده در شماره دوم که نبودش بهتر از بودنش بود، راحت باشید آقا، بخواهید که راحت باشید، حرف بزنید...)

امیدوارم که از این به بعد در چاپ یک مطلب نه به نام و نه به نشان و نه به رتبه و نسل نویسنده آن توجه نکنید (نه به... توجه کنید = توجه نکنید) دیگران را نیز بخواهید و افتخار هم بکنید که در این بجهت تنگ و سخت، کسانی با شما هستند و قدرشان را بدانید و گرنه تنها سی‌ناید. من این حرفها را از طرف طیف وسیعی می‌گویم. سخن به درازا کشید، ببخشید.

اسماعیل آیینی روزنه‌ای در ابر

محمد مهدی کرمانی

تنوع و کیفیت

در اصل غرض این بود که مسائل اجتماعی غوطه در قفای یقین، مورد ریشه‌یابی و تحلیل قرار گیرد و... (بدون نقطه پایان) در لحظات زرد که به زمینه پشت سر کوچ داده می‌شوند و سواران فراموشی بی‌باکانند، روزنه‌ای در ابر چا داده یقین باید، تا شعاعی از حکم اطمینان پشکی شود بر سندان پاور پوشالی. از جنگل سبز علت و معلول با کوله‌باری سبزینه، بودن و چرا بودن، از تلاشی کارگر تبر شدن، می‌توان لحظاتی سبز رویداد، می‌توان به نسل فردا گفت که بهبودی نبوده‌ایم و سرخس را برای رویش سبز زمینتان افشاده‌ایم.

تقب بیراهه علل در کوچ لحظه، راکیان دریده را اشارتی است در مرگ نکاپو.

وحدث، یقین سبز را بهیاد.

من آمدم

مرا یاری پوندی است همچون رود.

مرا در این هم اشارتی است مانند آن،

فردا، بازهم فردا

من در این ساحل نشسته

به روی صخره خاموش در جوشم

چه

این شب هم به شبهای دگر ماند

هوا ساکن و هر چیزی به جان دلگیر

در این دریا که زاید موج پشت موج

و جاری است تنها

موج در دریا

به سان آن شب دیرین صبحش دور

که موجی داشت با خود نور

مرا دیگر نبودش لحظه‌ای دیدار

همه جانم شده چشمی و

هر سلول چشمم را هزاران شوق دیدار

است

مرا هر لحظه آتید است

که دریا، همچنان موج است پشت موج.

غرض از مزاحمت بیان کردن چند نکته و نظریه شخصی است.

بنده مشترک شماره ۷۲۱۰۲ مجله شما می‌باشم هنگامی که برای اولین بار شماره یک آن را خریداری کردم تقریباً آن را صددرصد ادبی فرهنگی دیدم از این نظر برایم نسبتاً دلچسب بود همچنین وعده‌ای که در آن شماره بابت ویژه‌نامه صادق هدایت داده بودید در مشترک شدن من بی‌تأثیر نبود ولی بعد از مدتی برای من این طور استنباط شد که هدف شما از این وعده و قول‌ها فقط شلوغ و سروصدا کردن جهت بالا نشان دادن کیفیت و کمیت مجله‌اتان می‌باشد همانطور که طبق معمول در آخرین شماره‌ها نیز توضیحی در این مورد داده‌اید. (کنکاش، مرور، خاطرات، هنر، موسیقی...) دیگر اینکه من فکر می‌کنم بهتر باشد به جای بالا بردن قیمت مجله، حجم آن را کم کنید البته من نظر تخصصی در این مورد نمی‌توانم بدهم چون در امور چاپ و غیره سر رشته ندارم ولی فکر می‌کنم بتوان آن را در صفحات کمتری با همین مطالب عرضه کرد یا به عبارتی از کاغذ نهایت استفاده را برد.

و آخرین مطلب اینکه مجله شما هر شماره که قدیمی به جلو برمی‌دارد باید بر تنوع و کیفیت آن نیز افزوده شود که متأسفانه در تکاپو من این را کمتر دیده‌ام. / با تشکر

منصورکوشان

بودنِ فرهنگی

و خود را مخاطب قرار داده‌اند و دریافته‌اند، روزگارشان به‌رغم کژیها و کاستیهای بسیار، برخوردار از معرفتی نو است. معرفتی حیات‌بخش اندیشه و خلاقیت: ادبیات و هنری که فارغ از هرگونه حامیان زر و زور، می‌رود تا دستکم اندیشه‌آیندگان گردد. اندیشه‌ای که دیروزیان، به دنبال روزمرگیهایشان سرپوشی برآوند و اجازه نمی‌دهند حاصل کنش و واکنش طبیعی زمانه، فرزند خلف اندیشه‌های روزگار، روزنه برآمده از تضادهای پنهان و آشکار، به راحتی نضج گیرد و شعله‌ور شود. می‌کوشند به شیوه‌های گوناگون، به شکلهای مختلف، با انگیزه‌های متفاوت، آن را تحریم و تحریف کنند، محصور محفلهای در بسته نگهش دارند، نگذارند جوانه بزند، نهالش این‌جا و آن‌جا ریشه بدواند و حضور فرهنگی خود را استوار گرداند. از بودنش پرهیز دارند. از «بودنِ فرهنگی» اش هراسانند. هرگاه جوانه‌ای، نهالی از اندیشه‌ای نو، معرفتی نو، این‌جا و آن‌جا دیده می‌شود، به هزار ترفند به قطع آن کمر همت می‌گذارند. انگاری هیچ اندیشه دیگری نمی‌تواند بر این کیهان حضور یابد، مستولی گردد. گویی هر اندیشه نویی باید سرستیز با اندیشه پیشینیانش داشته باشد و بنا دارد که پایه‌های کیهان و هستی را متزلزل کند که چنین واهمه‌هایی از آن برمی‌خیزد. چنین قیل و قالهایی به دور آن تنیده می‌شود.

چرا باور نکنیم که تا جهان خواهد بود، به‌رغم میل ما و دیگران، به‌رغم وجود فضایی غیردمکراتیک یا دمکراتیک، اندیشه‌های نو حضور می‌یابند و سرانجام بر بخشی یا تمامی کیهان مستولی می‌گردند و به دور از هر حصر و استثنایی با بودنِ فرهنگی خود، به‌رغم تمام اگرها و مگرها، در عرصه‌های گوناگون، راه خود را می‌پیمایند و بیرون از شبکه‌های ریز و درشت زمانه و تاریخ راهی جز درآمیختن با آزادی نمی‌یابند.

اندیشه‌ی نو به «بودنِ فرهنگی» امکان می‌دهد و «بودنِ فرهنگی» فضایی فراهم می‌کند پویا، بیرون از چارچوب. چرا که هرگاه بخواند بیرون از نبض درونی اندیشه نو عمل کند و بخواند بر مبنای اصول و

تاریخ این سرزمین را چه کسانی می‌نویسند؟
تاریخ این دوران را چه کسانی، فارغ از داد و ستدها، رابطه‌ها و روزمرگیها ثبت خواهند کرد؟
کیانند کسانی که حیات عمقی «من» و «شما» را، بیرون از سیاط خود، درمی‌یابند و به ثبت آن متعهد و مسئولند؟
کیانند کسانی که بیان حقیقت را وظیفه خود می‌دانند و تداوم آن را امکان‌پذیر خواهند کرد؟

آگاهان بر اندیشه‌های نو، اندیشه‌هایی که این‌جا و آن‌جا نطفه بسته است، نطفه می‌بندد آیا کسانی‌اند که باور دارند اندیشه امروز، اندیشه‌ای که می‌تواند بر رأس هرم زمانه‌اش قرار بگیرد، به دست عوامل پنهان و آشکاری، دانسته یا نادانسته، سرکوب می‌شود و اجازه حضور نمی‌یابد - نمی‌تواند از کارگاه‌های فکر و آفرینش، راهی رسانه‌های همگانی و نهایت جامعه شود، اذهان عمومی را درنوردد، در بوته تجربه قرار بگیرد و محک بخورد. پس به ناگزیر نهایت فرازش، در فضایی و بستری این چنین سترون، شده است محفلهای خصوصی روشنفکری. پس به ناگزیر، در بیرون، چنین برآمده است که این جامعه، در این زمانه، برآمدی نداشته است. اندیشه‌ای نو، معرفتی نو، از آن برتخاسته است.

در صورتی که بوده‌اند کسانی که در این سالها، به‌رغم تمام کژیها و تلخیها و با تحمل مصیبت‌های بسیار و به دور از قیل و قالهای برآمده از زر و زور، به کار اندیشه روزگار گذرانده‌اند و امروز کارآمد و ورزیده، بدون هرگونه چشم‌داشتی، تنها به امید یافتن روزنه‌ای، امکانی جهت رشد، تعالی و ماندگاری و بالندگی اندیشه، حاصل جستجو و ژرف‌اندیشی خود را اعلام کرده‌اند.

کم نیستند اینان و کم نیستند کسانی که مخاطب قرار گرفته‌اند،

قواعد بیرونی، اعم از سنتها، آیینها، عرف، عادات، قوانین تعیین شده و اعلامیه‌ها، میثاقها و اخلاق عمل کنند، از مسئولیت و تعهد درونی‌اش دور می‌افتد و به «باور» در نمی‌آید.

«بودن فرهنگی» فراتر از همه‌ی بودن‌ها عمل می‌کند و تنها در این صورت است که امکان می‌یابد و به معانی نو دست یابد، آن را از دلی دستاوردهای بدیع استخراج کند، تداوم بخشد و ارتباط میان «بودن» را امکان‌پذیر کند. «بودن فرهنگی» به مدد اندیشه نو، معرفت نو و تجربه‌های ناشناخته است که می‌تواند فرهنگ نسلی را به نسل دیگر، همراه با خلاقیت و آفرینش زمانی خود منتقل کند. و در غیر این گونه بودن، بی‌نطفه می‌ماند، بی‌زهدان شده و درخت تناور فرهنگ خشک می‌شود. بی‌شاخه می‌گردد، بی‌ریشه می‌پوسد و همه چیز در شکل نخستین خود، بدوی و بی‌مایه و کهنه می‌ماند و نسلها، متغزلان بی‌روح و منجمد میراث سترون یکدیگر می‌شوند.

در صورتی که می‌دانیم آن چه فرهنگ را باور، اخلاق و آفرینشگر بار آورده همانا اندیشه‌های نو و تداوم «بودن فرهنگی» است. میدانیم که حقیقتها در آغاز، در لایه‌های پر پیچ و خم قاعده‌ها، قانونها، سنتها و اخلاق، بستگی به شرایط زمانی - مکانی خاصشان، در آن پشت پسله‌ها گرفتار آمده و امکان ظهور و حضور نیافته‌اند مگر به مدد همین «بودن فرهنگی». پس این زمانه هم، کسانی را می‌خواهد که به‌رغم مشکلات، مصیبت‌ها و شاید تحقیرها، در قبال تعهد و مسئولیتشان - که همانا چیزی نیست جز پایداری در شرف و حیثیت فرهنگ و ملیت و کوشیدن در راه اعتلای شرایط انسانی - به این «بودن فرهنگی» معنا بدهند. بکوشند عاشقانه، هر اندیشه نو، هر معرفت نو، هر نگاه نو، هر حرکت نو را به سرمنزل مقصود برسانند. بکوشند شعری بیافرینند ارزشمند، پویا، همراه با باورهای زمانه خود. بکوشند آفرینشگر داستانی باشند از لایه‌های پنهان و آشکار جامعه و ضمیر انسانها.

بکوشند نقدی فراهم آورند خلأقی، ستیهند و راهگشا. بکوشند هنری بیافرینند افشاگر، پویا و غنی. بکوشند باشند. در همه لحظه‌های حساس. و بدیهی است که هستند و بوده‌اند و خواهند بود و تکاپو کوشیده و می‌کوشد به سهم خود، به تمامی، عرصه این «بودن فرهنگی» باشد. اگر کم و کاستی بوده، اگر فراز و فرودی در شش شماره گذشته داشته، اگر انتقادی بر آن وارد بوده یا تحسینی نثارش گشته، همه در این راستا بوده است. در این راستا است که به‌رغم تمام کمبودها و سختیها، دل‌خوش به «بودن فرهنگی» با هر شماره بهای گزافی را چه معنوی، چه مادی می‌پردازد.

به زبان ساده، من نماد عینی گروهی فعال برای تهیه و تولید و انتشار تکاپو هستم، من که به عنوان سردبیر می‌کوشم خدمتی هرچند کوچک داشته باشم تا این «بودن فرهنگی» امکان بیشتری بیابد. خوانندگان عزیزی که از دور یا نزدیک، هرازگاهی زمزمه‌ای دارند بر این تلاش ناقابل - جدا از انتقاد و راهنمایی‌هایی که به جان می‌خرم - زیاد هم به بهای اندکی که بابت هر نسخه از تکاپو می‌پردازند، ارزش نبخشند. یقین بدانند که من نیز به سهم خود، می‌کوشم و در آرزوی این هستم که نه تنها تکاپو که هر نشریه‌ای که می‌تواند «بودن فرهنگی» ما را معنا بخشد به ارزان‌ترین وجه ممکن به دست خوانندگان برسد. از همین رو هم، کوشیده‌ام دست‌کم با انباشت مطالبی بیش از انتظار در یک نشریه ماهانه، به گونه‌ای این گرانی را بر خوانندگان تحمل‌پذیر کنم و هم جبران عقب‌افتادگی ۳ شماره را کرده باشم. چرا که اگر همه چیز به روال معمولش پیش می‌رفت، امروز نه شماره ۷ که می‌بایست دست‌کم دهمین شماره در دست خوانندگان عزیز می‌بود. نهایت سپاس از همراهی‌های شما، و متأسف از حروف ریز متن که از سر ناگزیری بوده است.

رضایراهنی

چهره اسیر زن اثری هدایت و سرنوشت رمان

برابر او گذشته است. هدایت با آفریدن این دو بُعد زن نشان داده است که تا مرد بر زن این تقسیم‌بندی را تحمیل می‌کند - یعنی او را یا آسمانی و یا زیرزمینی می‌بیند - نه خود نجات خواهد یافت و نه زن. از این نظر راوی هدایت، راوی عمیق است، و راوی عمیق موجودی است که بی‌آنکه خود بداند و بفهمد، عمق خود را در رسوایی تمام به بیرون پرتاب می‌کند. راوی هدایت با عشق آسمانی به زن اثری و نفرت زیرزمینی و دوزخی از لکاته، فاجعه عمیق و هنوز درمان نشده تاریخی ما را برملا کرده است. از چنین تصویری حتی کلمه‌ای را حذف کردن، تنها به برملا شدن آن فاجعه لطمه می‌زند. تاریخ زنگش چندین هزاره در وجود راوی زنگش بوف‌کور درونی شده است. چرا به این روند درونی شدن با نقطه چین کردن بخشهایی از آن لطمه می‌زنید؟ راوی هدایت با رسوا کردن خود، تاریخ مذکر ایران را رسوا کرده است. چرا مانع می‌شوید؟

وقتی که حافظ می‌گوید: «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد»، چرا بررسی کتاب وزارت ارشاد به خود حق می‌دهد که کلمه «فقیه» را از بوف‌کور هدایت حذف کند؟ مگر فقیه هدایت تداعی‌کننده چیزی جز فقیه حافظ است؟

صاحب این قلم زمانی دراز پیش از انقلاب در یکی از روزنامه‌های کثیرالانتشار کشور نوشت که مخالفت هدایت با عرب و ترک، ناشی از جهل او و کشش او به سوی نژادپرستی و تبارپرستی اوست (گرچه یکی دو تن از اعضای خانواده هدایت به گوش راقم این سطور در طول این سالها رسانده‌اند که خاندان خود صادق هدایت ریشه در تبار اورالی - آلتایی داشتند و پشت به تبار ایلخانان نیز شاید داشته باشند)، و نیز اخیراً در یک سخنرانی در اکسفورد همین نژادپرستی نامطبیع را به سمع استادان و شاگردان آن دانشگاه رساند. این یک واقعیت مدعش تاریخی است که دامنگیر برخی دیگر، منجمله روانشاد اخوان نیز شده بود. ولی شما نمی‌توانید با حذف کنایات و اشارات هدایت به عرب، او را مقبول عام بکنید، چرا که شما با پاک کردن چهره هدایت، حذف واقعیت تاریخی کرده‌اید، و دیگر نمی‌توانید گذشته را درک کنید تا آینده را بسازید، و حذف این قضیه هم درواقع آب در هاون کوبیدن است، چرا که نوشته، با تمام بدیها و خوبیهایش، پیش روی ایرانیان و جهانیان بوده است، و این قبیل حذفها فقط مایه پوزخند جهانیان خواهد بود. فردا شما باید بیشتر مردم را به ریش ایرانی بخندانید، چرا که باید حافظ را پاک کنید، مولوی را پاک کنید، بخشی از گلستان و بخشی از قابوسنامه و بخشی از مقامات ژنده‌پیل را به دلایل مختلف حذف کنید و هزار و یکشب را در میادین عمومی بسوزانید، چیزی که یکی از پشوانه‌ها و استوانه‌های بی‌نظیر ادب روایی جهان، بریزه رمان اروپایی و آمریکایی است.

در مسئله حذف کنایه به عرب در بوف‌کور، شما فقط گرایش کنونی قدرت را دیده‌اید و به راسیسم دیگر هدایت بی‌توجه بوده‌اید. هدایت می‌نویسد:

در این یادداشت مختصر دو نکته اساسی به‌ظاهر نامربوط به هم ولی عمیقاً مربوط را بررسی خواهیم کرد. یکی از آنها مربوط به فرهنگ ملی است - مستقیماً و از روبرو - و دیگری مربوط به ایجاد و ارتباط با فرهنگ جهانی، و معرفی آن فرهنگ به خواننده ایرانی وجه مشترک هر دو نکته در این است که سروکارشان با سرنوشت رمان ایران و رمان جهانی است.

نکته اصلی این است که بوف‌کور صادق هدایت پس از ده دوازده سال توقف، منتشر شده است. اگر بوف‌کور دقیقاً به همان صورت که نوشته شده بود، منتشر می‌شد، باید اقدام به نشر بوف‌کور را به فال نیک می‌گرفتیم و به این نتیجه می‌رسیدیم که در جهت رفع سانسور از آثار کلاسیک معاصر گام بلندی برداشته شده است. با کمال تأسف چنین نیست. سانسور چنگ در چهره زیبای زن اثری بوف‌کور انداخته است. این حادثه ناگوار را به جامعه ادبی و فرهنگی ایران و به تاریخ فرهنگ ایران تسلیت می‌گوییم، و به وزیر محترم ارشاد اسلامی آقای دکتر لاریجانی معترضم. این اعتراض، اعتراضی است فردی، ولی اجتماعی. به این معنی است که ما وکیل و وصی و قیم آثار هدایت نیستیم تا از طریق مراجعه به دادگاه اعتراض خود را به نتیجه برسانیم، ولی اجتماعی است به دلیل این‌که مسئله اجتماعی است، و موضوع تنها با برخورد مستقیم و صریح و از طریق مطبوعات قابل بحث و گفت و گو و حل شدن است. و طبیعی است که اگر مسئله را به این صورت صریح و مستقیم عنوان می‌کنیم، انتظار برخورد صریح و مستقیم مطبوعاتی هم داریم، به دلیل این‌که مطبوعات باید عرصه برخورد آزادانه عقاید همه افراد و گروههای اجتماعی باشد، و بیش از هر شخص دیگری صاحب قدرت باید به عمق فاجعه پی ببرد و برخورد آزادانه عقاید را تشویق کند، و دستکم آن را - اگر به ضررش باشد - تحمل کند، چرا که قدرت اگر تحمل اعتراض نکند، حامل پیامی جز تحمیل عقیده خود بر همه ملت نخواهد بود و مسئولیت نهایی این تحمیل عقیده با قدرت است و نه با کسانی که بر آنان عقیده تحمیل می‌شود.

زن اثری بوف‌کور که در جهت منفی به صورت لکاته در می‌آید، مؤثرترین چهره‌ای است که از چهره دوگانه زن، راوی مرد در ادبیات روایی ما ارائه داده است. گرچه این زن مؤثرترین چهره ادبیات روایی ماست، ولی ما به صراحت در گذشته گفته‌ایم که این تصویر زن، نه تصویر واقعی ماست و نه تصویر آرمانی ما، به دلیل این‌که در آن، تصویر زن یا به‌صورت آسمانی ترسیم شده که موجودی است فوق انسانی، و یا به‌صورت کثیف و پلید و حیوانی ترسیم شده که درواقع موجودی است دوزخی و زیرزمینی. در گذشته گفته‌ایم که تصویر زن در بوف‌کور مخدوش است. ولی این را هم گفته‌ایم و می‌گوییم که تصویر مخدوش، بسیار زیبا، مؤثر و هنرمندانه آفریده شده است، طوری که انگار هدایت ساختار درونی مردسالار ایرانی را از اعماق او بیرون کشیده، آن را در

«بعد از ظهر در اتاقم باز شد برادر کوچکش، برادر کوچک آن لکاته، در حالیکه ناخشن را می‌جوید وارد شد. هرکس که آنها را می‌دید فوراً می‌فهمید که خواهر برادرند... درست شبیه آن لکاته بود، و یک تکه از روح شیطانی او را داشت - از این صورت‌های ترکمنی بدون احساسات بیروح که بفرخور زد و خورد با زندگی درست شده، قیافه‌ای که هرکاری را برای ادامه زندگی جایز می‌دانست. مثل این که طبیعت قبلاً پیش بینی کرده بود، مثل اینکه اجداد آنها زیاد زیر آفتاب و باران زندگی کرده بودند و با طبیعت جنگیده بودند و نه تنها شکل و شمایل خودشان را با تغییراتی به آنها داده بودند، بلکه از استقامت، از شهوت و حرص و گرسنگی خودشان به آنها بخشیده بودند...»

[یوسف کور مخدوش، صص ۵-۱۰۴]

با هر معیاری که به این قول هدایت نگاه کنید، جز حس کینه نسبت به قوم ترکمن در آن نخواهید یافت. راوی یوسف کور شخصیتش را به دلایل اجتماعی و تاریخی و تربیتی پلید نمی‌داند، بلکه از بنیاد به قوم ترکمن پلیدی و پلشتی نسبت می‌دهد. فرض کنید بررس کتاب قیافه ترکمن را داشت. لابد او هم این اشارات را حذف می‌کرد. ولی آیا با حذف آن، هدایت و راوی او تبدیل به دوستانداران ترکمن می‌شدند؟ موضوع چیست؟ نه این اشاره باید حذف شود نه آن دیگرها. با کتمان واقعیت، پلشتی واقعیت از بین نمی‌رود. باید روحیه سخیف و عقب مانده نفرت از اقوام و نژادهای مختلف، با علم به آن نابود شود نه با حذف صوری آن. به راوی هدایت و هدایت نویسنده حق می‌دهیم که عقیده خود را بیان کنند و به جامعه حق می‌دهیم که با آن مخالفت کند. ولی سانسور حرف راوی هدایت به معنای پنهان داشتن ابدی آن عقیده در اعماق روانشناسی فردی و گاهی جمعی افراد کشور خواهد بود، و این به معنای حفظ کینه‌های قومی از طریق سانسور بیان مکتوب اختلافات خواهد بود و نتیجه آن وقوع حوادث از نوعی خواهد بود که اکنون در اروپای شرقی و در جمهوریهای آذربایجان و ارمنستان جریان دارد. سرپوش گذاشتن بر واقعیت، واقعیت را از بین نمی‌برد، بلکه واقعیت را به مرض جمعی تبدیل می‌کند.

نکته دوم: روزنامه کیهان در شماره نهم دی ماه خود آگهی بلندبالایی در یک صفحه کامل از سوی «دفتر مطالعات ادبیات داستانی معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» منتشر کرده که در آن ناشران و مترجمان کشور دعوت شده‌اند در ترجمه و انتشار «صد و چهارده عنوان از بهترین رمانهای موجود در دفتر مطالعات...» شرکت کنند. گفته شده است که مجموعه موجود عمدتاً متضمن آثار است که تاکنون ترجمه نشده است و قول «حمایت مادی و معنوی شایان» هم داده شده است. بند دوم و سوم شرایط دریافت کتاب هم بسیار جالب است: «۲- مترجم موظف است ترجمه‌ای نفیس و منقح و مطابق با اصول و موازین مصوب عرضه دارد. ۳- متن ترجمه شده، پس از بررسی دفتر مطالعات ادبیات داستانی، در صورت تأیید شایسته حمایت شناخته خواهد شد.»

نگاهی به کتابها ببیندازیم: کتابها را به دو زبان انگلیسی و فرانسه معرفی کرده‌اند و ولی همه نویسندگان، باستثنای چند نفر انگلیس‌نویس هستند. متون فرانسه، ترجمه از زبان انگلیسی است. قرار است ویلیام فالتکر، ارنست همینگوی، هنری جیمز، سالولو، ولادیمیر ناباکوف، کاترین ان پورتر، نورمان میلر و هنری میلر که نویسندگان انگلیسی زبان هستند از زبان فرانسه به فارسی ترجمه شوند. با این همه مترجم انگلیسی زبان در کشور معلوم نیست چرا خواسته‌اند این کتابها از فرانسه - یعنی یک زبان ترجمه - به زبان فارسی ترجمه شود. ترجمه از ترجمه، پدر سبک و شیوه نویسنده را در می‌آورد. درک «دفتر

مطالعات ادبیات داستانی» از قضیه ترجمه و ادبیات غرب بسیار ناقص است. همه این کتابها را به آسانی می‌توان از کتابخانه رشته انگلیسی دانشکده زبانهای خارجی دانشگاه تهران در متن اصلی گرفت و ترجمه کرد. عدم آشنایی با منابع موجود در کشور محصول عدم آشنایی با شیوه کار است. جالب این است که تنها یک نویسنده فرانسوی و یک نویسنده ترک را معرفی کرده‌اند، آن هم با عنوان انگلیسی کتابهاشان: ژرژ سیمون و اورهان پاموک. اگر قرار است کتابهای انگلیسی را از روی ترجمه فرانسه آنها به فارسی ترجمه کنند، چرا سیمون را از متن فرانسه و «پاموک» را از متن ترکی ترجمه نمی‌کنند؟ آیا در کشور حتی یک مترجم فرانسه و یک مترجم ترکی پیدا نمی‌شود؟ بعضی کتابها قبلاً به زبان فارسی ترجمه شده‌اند، مثل «خوشه‌های خشم» از استاین بک، «مأمور ما در هاوانا» از گراهام گرین و «وجین ایر» از شارلوت برونته. بعضی از این نویسندگان، اصلاً نویسندگان مهمی نیستند - نمونه‌اش استیون کینگ که نویسنده‌ای است در سطح دانیل استیل و سیدنی شلدون. قرار دادن این نویسنده در کنار فالتکر و ناباکوف به این می‌ماند که ر - اعتمادی و فهمیه رحیمی را در کنار هدایت و چوبک قرار دهید. بعضی کتابها رمان نیستند، مثل «کابوس تهویه مطبوع» و «غول ماروسی» اثر هنری میلر. و گمان نمی‌کنم «پیروزی» جان گالبریث، اقتصاددان معروف آمریکایی، رمان باشد. دانش «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» در موضوع رمان بسیار سطحی و غیرقابل اعتماد است. در این هیچ تردیدی نیست که بسیاری از مترجمان کشور، آگاهی دقیق تری از این قبیل مسائل و کتابها دارند تا دفتر مطالعات ادبیات داستانی. با این حساب معلوم نیست چگونه ترجمه این آثار، «شایسته حمایت» شناخته خواهد شد. ولی این، موضوع اصلی ایراد ما نیست.

ایراد اصلی این است: مطابقت ترجمه «با اصول و موازین مصوب» چه مفهومی دارد؟ «اصول و موازین مصوب» چه کسی؟ بررسی «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» با این بضاعت مزجات از چه نوع است؟ «حمایت مادی و معنوی شایان» به چه قیمتی است؟ و «تأیید» با چه اصولی است؟ و شایستگی برای حمایت مادی و معنوی چگونه حاصل می‌شود؟

ترس ما این است: آیا «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» می‌خواهد سانسور رمانهای ترجمه را از همان آغاز کار ترجمه آن آثار بر عهده گیرد؟ چرا «اصول و موازین مصوب» اعلام نشده است؟ مگر ترجمه ادبی هم جزو اسرار امنیت ملی است که با مبهم گذاشتن و یا مبهم کردن امور بسیار روشن، آن را از دسترس جاسوسهای بین‌المللی دورنگه دارند؟ در زمانی که رمان، ژانرهای دیگر را از اولویت می‌اندازد، آیا با «اصول و موازین مصوب» می‌توان در جهت تقویت اصالت و امانت حرکت کرد؟ آن اصول برای حفظ موازین ترجمه است یا برای حذف بخشهایی از همه رمانها برای حرکت در جهت «تأیید» و «شایسته حمایت» کردن آنها؟ آیا بین پذیرفتن «اصول و موازین مصوب» و «حمایت مادی و معنوی شایان» از آثار ترجمه شده، رابطه مستقیمی وجود ندارد؟ و آیا غرض از این کار، دولتی کردن ترجمه رمان خارجی به فارسی با نظارت وزارت ارشاد نیست؟ آیا سانسور ترجمه بر عهده خود مترجم گذاشته نمی‌شود؟ با در نظر گرفتن این نکته که بررسی کتاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چهره زن اثری هدایت را به صورت مخدوش تحویل مردم داده است، آیا امکان ندارد «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» همان وزارتخانه، چهره‌ای مخدوش‌تر از آثار خارجی تحویل دهد؟ آیا رمان خارجی در ایران به انتظار سرنوشتی نیست که یوسف کور هدایت پیدا کرده است؟ و آیا محتوای خود آگهی نشانه آن نیست که دست‌اندرکاران آن «دفتر» آگاهی قابل اعتمادی به کم و کیف کاری که می‌خواهند بکنند، ندارند؟ چرا وزارت ارشاد اسلامی دست از سر رمان و ادبیات برنمی‌دارد؟

۷۲۶/۱۰/۲۰ - تهران

جواد مجابی

خوب، اینهم از بی‌ینال



و بقیه جوایز به خاطر «الهام از عناصر سنتی» و «بهره‌گیری از ونگهای ایرانی» و «ثبت‌جسلوای از زندگی رزمندگان اسلام در دوران دفاع مقدس» و «بیان تصویری مناسب با معانی عرفانی در فرهنگ اسلامی» و عناوینی از این دست، به پدیدآورندگان آثار برگزیده دومین بی‌ینال نقاشی ایران تعلق یافته است. و البته سخنرانان دومین کنفرانس هنرهای تجسمی - همزمان با بی‌ینال - غالباً بر همین عناوین و انگیزه‌ها و فضاها تأکید کرده و لزوم توجه هنرمندان را به این مضامین و گرایشهای محتوایی و شکلی، بیش از پیش یادآورده‌اند. ازجمله یکی از مقامات پس از اشاره به پنج بی‌ینال نقاشی و فعالیت‌های هنری پیش از انقلاب، وجه عمده آن دوران را تقلید از مدرنیسم غرب، فقدان هویت و گسترش «شارلاتانیسم» که مشخصاً از دفتر مخصوص نشأت می‌گرفت دانست و در مقابل وجه عمده دوران فعلی را جستجوی هویت اسلامی ایرانی خواند. در این میان نظر جلیل ضیاءپور یکی از داوران - که در عین حال اولین نقاش مدرنیست ایرانی بوده - شنیدنی است:

«جوش و خروش فراوان است اما کارهای ضعیف زیاد است، اگرچه مقداری کارهای خوب هم به چشم می‌خورد» و اضافه می‌کند: «تعداد زیادی از کارهای ارائه شده به تقلید از سبکهای اروپایی بود که با کارهای سنتی ایران ممزوج شده بود و این کاری نادرست است... به نظر من یک نقاش باید چیزی برای گفتن داشته باشد و اندیشه را به سطوح بالاتری بکشد و از این راه به رشد سلیقه‌ها کمک کند...»

این گزارش خبری کوتاهی از برگزاری دومین بی‌ینال نقاشی ایران بود که مشروح آن را می‌توان در بولتنهای شش‌گانه «نقش» که از سوی دبیرخانه بی‌ینال منتشر می‌شد دنبال کرد.

□

□

یک بار پهلبد وزیر فرهنگ و هنر سابق در یک نمایشگاه نقاشی از منتقدی پرسیده بود:

«چرا هنرمندان به فرهنگ ملی نمی‌پردازند؟»

او معصومانه جواب داده بود: «هنرمندان ما به فرهنگ ملی توجه دارند، بعضی

دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران (۶ آذر - ۲۵ دی ۷۲) پایان یافت و داوران [خانم زهرا رهنورد و آقایان جلیل ضیاءپور، جواد حمیدی، ناصر پلنگی، مرتضی حیدری، ایرج اسکندری و محمدعلی رجبی] از بین ۷۳۰ اثر از ۵۳۴ هنرمند پذیرفته در این مسابقه، ده تابلوی نقاشی را به عنوان آثار برگزیده مشمول جوایز بزرگ خود کرد و به هجده اثر دیگر جوایز ویژه و لوح تقدیر داد. تابلوهای ارائه شده در بی‌ینال نقاشی که در پنج مکان فرهنگی و هنری به نمایش درآمده بود از بین ۳۰۰۰ اثر متعلق به ۱۳۰۰ نقاش انتخاب شده بود که در کنار این آثار، تابلوهای بعضی از استادان و پیشکسوتان نقاشی ایران خارج از مسابقه (با درج در شناسنامه تابلوها) به تماشا درآمده بود.

آنگونه که در بروشور این بی‌ینال آمده است «انگیزه و خواست مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سازماندهی این نمایشگاه در مرحله نخست معطوف نمودن ذهن و اندیشه هنرمندان به شناخت میراث غنی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و انعکاس آن در آثار نقاشان معاصر ایران است.»

چگونگی گزینش انتخاب‌کنندگان آثار و ترکیب هیأت داوران به مرکز هنرهای تجسمی این اطمینان را می‌داد که آنان حداکثر کوشش خود را برای تحقق بخشیدن به انگیزه و خواست مرکز به عمل خواهند آورد و سعی آنان در ارائه بی‌ینالی منطبق بر موازین سیاست فرهنگی موجود موفقیت‌آمیز خواهد بود.

هیأت داوران علت اختصاص جوایز را به آثار برگزیده دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران به شرح ذیل توجیه کرده است.

۱ - نصرالله افجه‌ای با اثر «مجلس اول» به خاطر نوآوری در ترکیب «خط نقاشی» و بیان تصویری متناسب با معنی.

۲ - مرتضی اسدی با اثر «صلح خونین» به خاطر توجه نسبت به موضوعات و مسایل جهان اسلام با بیان تصویری نو.

۳ - رضا بخشی با اثر «فوت و رب‌الکعبه» به خاطر جستجو در جهت بیان تصویری از تجلی حقیقت ولایت.

از سنتهای هنری ما الهام گرفته‌اند مثل کسانی که به نقاشیخط و مینیاتور می‌پردازند، حتی پیروان مکتب سقاخانه.» وزیر با بی‌حوصلگی جواب داده بود: «نه آقا مقصودم اینها نیست، چرا نقاشان به مسایل ملی میهنی نمی‌پردازند؟ چرا از انقلاب شاه و ملت الهام نمی‌گیرند؟ به این تابلوها، این نقاشها، از اصلاحات ارضی، از سپاه دانش چیزی به ما نمی‌گویند.»

آن منتقد که آدم کندذهنی است و ملاحظه آدمها و شرایط را نمی‌کند گفته بود:

آخر آقای وزیر به هنرمند که نمی‌شود دستور داد، این کار دل است، کار خلاقه... وزیر که از کج فهمی یا پدرسوختگی منتقد آزرده شده بود، همین‌طور که دور می‌شده گفته بود: «حیف از این همه امکانات، حیف از این همه زحمت که برای اینها...»

آن منتقد به هنگام تماشای آثار این بی‌ینال همراه من بود، پس از شرح این ماجرا گفت: رؤیما می‌آیند و می‌روند، وزارتخانه‌ها اسم عوض می‌کنند، اما موجودی هست که همیشه هست و حاضر است و رسم خود را هیچگاه عوض نمی‌کند. این موجود شریف، این کارمند ابدی، به رؤیما و سیاستهای متفاوت کاری ندارد، تعمیری کلی و همیشگی از شرایط موجود دارد «اطاعت کن و از دیگران اطاعت بخواه» خیلی‌ها می‌پذیرند. در ذهن خود از خواست حکومت و شرایط جاری، قالبی ساخته است که غالباً پر و پایه‌ای ندارد اما سجدانه می‌کوشد که همه را به آن قالب بزنند. رفیق منتقد ما گفت آن کارمند ابدی این بار موفق شده است، الحمدلله که امکانات و زحمات دولتی ضایع نشده است، آن نقاشیهای قهوه‌خانه که زیرش می‌نوشتند «حسب‌الفرمایش» یادت می‌آید؟

■

□

وقتی از موزه هنرهای معاصر بیرون آمدم آن منتقد که بی‌جهت خودش را وارد معقولات می‌کند به من گفت: در این که باید بی‌ینال داشته باشیم شک نیست. این آرزوی مسئولان که روزی این بی‌ینال منطقه‌ای، سپس آسیایی و در پایان برنامه دوم بین‌المللی هم بشود، آرزوی من هم هست. بالاخره ما بین و این کشور و این امکانات و این نقاشها که درون و بیرون بی‌ینال کار می‌کنند. اگر یک روز بی‌ینال واقعی داشته باشیم من یکی خوشحال می‌شوم تو چه طور؟ به او گفتم: من این روزها استعداد خوشحال شدن را از دست داده‌ام، تو ماشاءالله دلت خوش است. او بی‌توجه به من دنباله حرفش را گرفت که «می‌گفتم در این که باید بی‌ینال نقاشی داشته باشیم تردیدی ندارم، اما چه‌طور، به چه شکلی؟»

اولاً این دومین بی‌ینال نیست و همان‌طور که همه هنرمندان خبر دارند پنج بی‌ینال پیش از این داشته‌ایم و این می‌شود هفتمین بی‌ینال. فقط سرفی می‌توانیم در وجود آن بی‌ینالها و سابقه‌اش تردید کنیم که فرض کنیم آن بی‌ینالها در کشوری دیگر با مردم و هنرمندان دیگری پدید آمده است. یا فکر کنیم که همه چیز این جهان فانی حتی تاریخ هم از ما شروع می‌شود و قبل از ما «هیچ» در هیچ» بوده است و یا به دلیل ابتذال و غلبه شارلاتانیسم بر آنها، وجودشان را به کلی منکر شویم درحالی که دو تن از داوران و جمع کثیری از نقاشان و اساتید

خارج از مسابقه، برگزیدگان و برگزیدگان آن بی‌ینالهای «هیچ در هیچ» هستند که البته از تلقی برگزارکنندگان بی‌ینال فعلی نسبت به آن «وقایع هنری مبتذل و آدمهای از خودبیگانه» بی‌خبر نیستند و می‌دانند که انبار موزه هنرهای معاصر پر از آثار «مبتذل و بی‌هویتی» است که از طریق همان بی‌ینالها معرفی شده است.

رو کرد به من پرسید: خُب، چه می‌گویی؟ گفتم: هیچ!

گفت: من این بی‌ینال را جدی و معتبر نمی‌دانم. نوعی ضیافت برای «خودمونی‌ها» ست مثل جشن فرهنگ و هنر.

پرسیدم: اینها چه ربطی به هم دارند؟

گفت: آن موقع نوعی تبلیغ «ایدئولوژی خدا، شاه، میهن» بر جشنهای وزارتخانه حاکم بود مبانی آن ایدئولوژی تبلیغ می‌شد حالا هم پرورش بی‌ینال اشاره دارد که هنر و فرهنگ باید مبلغ و مروج ایدئولوژی خاص فرهنگی باشد. گفتم: خُب، هر حکومتی ایدئولوژی خاصی دارد و آن را تبلیغ می‌کند به من و تو چه؟

گفت: سرنوشت هنر و ادبیات ایدئولوژیک را در آلمان، شوروی و جاهای دیگر در تاریخ ندیده‌ای؟ گفتم: واضحتر حرف بزن.

گفت: ببین! پس از انقلاب، طبعاً مدتی نقاشی تعطیل شد. بعد عده‌ای از کارمندان دلسوز آمدند و گفتند نقاشی خاصه نوع غیرایرانی‌اش چیز مبتذلی است که باید بیفتد توی زیالهدان تاریخ. آن موقع تا تکان می‌خوردی یک چیزی را می‌انداختند توی زیالهدان تاریخ تا این که زیالهدان از نظر جغرافیایی پر شد. باری گفتند حیف از «خط» نیست. مال خودمان است، البته خط عربی است، اما بالاخره ما هم نوشته‌ایم. اگر قرار است وزارتخانه «هنری» را به‌سند و تبلیغ کند، همین میراث مانده ملی است.

حسن خط حروف عربی شد تجلی زیبایی‌شناسی سنتی قوم ایرانی. فی‌القور بودجه‌ای گذاشتند برای کلاسهای خوشنویسی. هزاران هزار خطاط و خوشنویس تعلیم یافته روانه بازار شدند.

گفتم: خط که هنر نیست، صنعت است، نوعی مهارت دست است، کجاش به شعور برتر و خلاقیت ذهنی ربط دارد، اساسش زحمت کشیدن است. آنقدر می‌نویسی که استاد می‌شوی. نوعی فن شریف است که گاهی در تاریخ ما با آدمهایی چون «میرعماد» به مرحله هنر ارتقاء یافته است. که البته تقلید و بازسازی آن فن به هنر رسیده، دیگر هنری به شمار نمی‌آید.

البته آن کارمند ابد مدت از جایگزین کردن خط به جای نقاشی هدفهای رندانه‌ای هم داشت. خط هنر نیست، صنعت لال بی‌اثری است، زیبایی بی‌محتوا و بی‌پای است، ابزاری خنثاست. بیان ندارد مگر با آن شعری، حرفی بنویسی که چیزی را بیان کند که دیگر البته ربطی به خود خط ندارد. در اینجا خط واسطه و ابزار است. پس می‌شود خط را ترویج کرد تا با آن چیزهای خاصی را نوشت که این واسطه هنری، آن چیزها را بر هر دیوار و در هر نمایشگاه توی کله‌ها حک کند. البته پیش از این نهضت «خط و خطوط» بازی، چندنفری به شیوه‌ای درست به نقاشیخط پرداخته بودند که زنده‌رودی، مافی،

احصایی و پیل آرام بهترین آنها بودند و بعدها کسی پیدا نشد که از حدودی که آنها رسم کرده بودند فراتر رود. همین آقای افجه‌ای یا رسولی یا دیگران به نحوی یکی از آن تحارب را رشد دادند و در غیاب آن مرزگواران، در دفترخانه ایام آشوب، به نام خود ثبت دادند.

می‌دانی که زنده‌رودی «نقاشیخط» را راه انداخت اگرچه قبل از او کسانی چون جوادپور یا ژازه و منصوره حسینی و دیگران به خط پرداخته بودند اما زنده‌رودی ظرفیتهای «خطنگاری» را به خدمت نقاشی درآورد که البته تأثیرپذیری او از موج کالیگرافی ژاپنی و عربی در پاریس، بر ارباب پژوهش پوشیده نمانده است. احصایی از یکسو و پیل آرام از سوی دیگر این دریافت هنری را با تجربه‌های بدیع خود به حجم‌های تندیس‌وار و یا فضاهای موسیقایی نزدیک کردند که جای شرحش اینجا نیست. مافی هم در عرصه خوشنویسی با آنها همسو شد و بعدها راه و رسمی یافت که پس از انقلاب مرجع اینهمه تکرارکننده شد. تفاوت «نقاشیخط» با «خط - نقاشی» یعنی کار آن بزرگواران با این مقلدان بعدی در این است که در نقاشیخط چنان که از ترکیبش پیداست امکانات بصری و جمالشناختی خط در خدمت نقاشی و ترکیبهای این رسانه قرار گرفته است، یعنی حریف نقاشی است که از ظرفیت گسترده خط در کارش استفاده می‌کند با ناخنکی به سنت و نگاهی به امکانات زیباشناختی خط در اکنون تا آنجا که به کار ترکیب در رسانه خاص نقاشی مدرن می‌آید. اما آن که به خط - نقاشی می‌پردازد خطاطی است که می‌خواهد نقاشی هم بکند، خوشنویسی یا سیاه‌مشق را می‌آورد بر آن چند تکه رنگ می‌گذارد و ترکیبهای آشنا را رج می‌زند، اما به هر حال از دایره «خط نویسی» بیرون نمی‌رود تا به عرصه نقاشی برسد، چون خطاط است نه نقاش! بعدها سیاستگران فرهنگی رضایت دادند که علاوه بر خوشنویسی نوعی نقاشی هم مجال بروز یابد. آخر در خانه‌ها عده‌ای دارند نقاشی می‌کنند، نمی‌شود که آنها را ندیده گرفت. با بازشدن گالریها، سر و کله عده‌ای نقاش پیدا شد که با احتیاط قابل ملاحظه‌ای کارهایی عرضه می‌کردند. آن کارمند ابدمدت که فکر می‌کرد در این سالها نقاشی مرده است، گفت نقاشی غربی مال ما نیست، اینها غربزده‌اند، فقط مینیاتور و کمی هم نقاشی قهوه‌خانه کافی است.

اما این مینیاتور لعنتی هم مثل شعر حافظ زن گیسوپریشان و مجلس باده دارد. گفتند موضوع تابلوها باید عوض شود. و حالا جنگ شده بود و نقاشی می‌توانست در خدمت تبلیغات هم باشد. همین‌جا اشاره کنم که هنرمند می‌تواند به هر چیزی بپردازد و البته به دفاع مقدس که امری عمومی است. اما نگاه و شیوه و حاصل کار اوست که می‌تواند اثر او را هنری کند مثل «گوثرینیکا» که به مسئله جنگ پرداخته است نه این که ساده‌دلانه اولین واکنش خود را که غالباً احساساتی و کلیشه‌وار است رقم بزند که البته نه در خدمت دفاع ملی است نه بیان آن فداکارها و رنجها، بلکه سوءاستفاده از احساسات عمومی در یک برهه تاریخی است.

□ □

- چرا چیزی نمی‌گویی؟

گفتم: این حرفها که به نقاشی محدود نمی‌شود، ادبیات هم به این فضا یا مبتلاست، من راستش در حرف زدن فایده‌ای نمی‌بینم، به جز دشمن تراشی، بگو این حرفها چه سودی دارد؟

گفت: می‌توانم جلسهای را تصور کنم که یکی در آن میان می‌پرسد.

اگر بخواهیم جایزه را به خودبها بدهیم ترتیش چه باشد؟

گفتم: آقا جان پس کن! هنر را که نمی‌تواند به خودبها محدود کند، دهها نقاش بیرون از این بی‌ینال‌نابها کار می‌کنند، آثار خوبی هم خلق می‌کنند و اصلاً جایزه‌بگیر هم نیستند.

گفت: اما بی‌ینال یک واقعه مهم ملی در هنر نقاشی امروز ماست، کاش درست و اصولی بود. کاش روشی پیش می‌گرفت که در تمام دنیا رسم است و به معیارها و پرنسیپهایی معتقد بود که آزادی خلاقیت و تنوع فرهنگی را تحقق می‌بخشید. سکوتی کرد. پرسید: راستی چرا آن «کارمندان شریف» وضعی به وجود می‌آورند که عده‌ای در بیرون در بماسد، بیرون از بی‌ینالها، استودیوهای

تولید فیلم، بیرون از انتشار کتاب، بیرون از روزنامه‌های عصر و رادیو و تلویزیون، بیرون از دسترس مردم، راستی این کارمندا چه فکر نمی‌کنند مگر می‌شود عده‌ای را برای همیشه حذف کرد؟ مگر می‌شود نقاش بودن یا شاعری بودن را از کسی گرفت یا این لقب را با جایزه و تبلیغات و هر ترفند دیگری به کسی بخشید؟ اگر اینها کار نکنند یا کارشان را عرضه نکنند آن وقت آقای کارمند! تو می‌شوی شاعر یا نویسنده یا فیلمساز یا نقاش؟ عزیز من! فرهنگ یک مملکت در آزادی و فضای دموکراتیک و ارائه آگاهانه و عادلانه ظرفیتهای متنوع فرهنگی متفاوت شکل می‌گیرد، با تنگ‌نظری و اداره‌بازی که نمی‌شود او نباشد تو اما باشی. این شرایط غلط است و موقتی. گفت: حالا چرا این حرفها را به من می‌گویی؟ ضدایت را بیار پایین، مردم نگاه می‌کنند، طرف تو که من نیستم.

گفتم: معذرت می‌خواهم، آخر تو مرتب صفراکبرا می‌چینی تا خون مرا به جوش بیاوری، من که داشتم برای... اصلاً یادم رفت چه کار داشتم. کجا می‌خواستم بروم حالا بس می‌کنی یا نه؟

گفت: فقط کمی مانده. داشتم می‌گفتم که یکی می‌گوید جایزه‌ها را می‌شود نخس کرد بین خودیها، اول تقسیم‌بندی موضوعی بکنیم تا برسیم به اسمها. خوب ببینم چه چیزی را قبول داریم و مال ماست.

- خط نقاشی که سوژه‌اش معنوی باشد، سنتی و عوام فهم هم باشد یک جایزه. قبول؟

- تابلویی که پیام داشته باشد، پیامش هم انقلابی و جنگی باشد یک جایزه. قبول؟

- زنان! آقا باید به زنان هم جایزه‌ای داد که مشت محکمی باشد به دهان پادشاهان داخلی و بین‌المللی، اما اگر کار آن خانم جنبه خانه‌داری داشته باشد مثل تکه‌دوزی و گل‌دوزی و این حرفها. بهتر است تا خدای نکرده فکر نکنند که آنها هم نقاش شده‌اند و می‌توانند از مساوات و این حرفها دم بزنند. یکی از حضار می‌گوید عده‌ای در بیرون معترضند که داوران یک دست‌اند و در ردیف هم. بهتر بود که یک دو داور خارجی هم، می‌آید تا بیفرضانه خود نقاشی مورد داوری باشد نه آدمها و اعراض خاص. خوشبختانه رییس جلسه متوجه شیطنت او می‌شود و سرش فریاد می‌زند: آن آدم نفوذی است. حرقت را پس بگیر! ما می‌گوییم محتوای خودی، فرم سنتی، اینهمه برایش زحمت کشیده‌ایم و اسم این ور و آن ور کرده‌ایم آن وقت تو می‌گویی داور بین‌المللی، نگاه جهانی، معیارهای خاص و رسانه و از این حرفها، کجای کاری جاسوس بی‌مایه غرب‌زده شارلاتان. ببخشید، من فکر کردم فلانی است. دوست عزیز شما که از خودمان هستید اما خوب حواس پرت شده‌اید، گاهی حرفهایی می‌زنید که نه شأن خودتان را مراعات می‌کنید نه حساب فشار خون ما را دارید، آخر ما هم اینجا هزار گرفتاری داریم، واقعاً به دل نگیرید جناب! طرف که ناگهان متوجه شده است علاوه بر نسیان عضویت سیا را هم یدک می‌کشد دچار ندامت غلیظی می‌شود. جوابز به موضوعات داده می‌شود به مضامین نه به نقاشی. دست آخر یکی از حضار می‌گوید: بد نیست که به عنوان کمک عده‌ای بروند بی‌ینالهای خارج، یعنی ما کمک کنیم که آنها بتوانند بروند ببینند، آشنا بشوند که نقاشی دنیا حالا در چه مرحله‌ای است و تابلوهای خیابان منوچهری را نمی‌شود در... رییس حرف او را قطع می‌کند: آقا اگر بروند بی‌ینالهای خارج را ببینند که دیگر این بی‌ینال را قبول نمی‌کنند. همین حالا چشم و گوش خیلی از بچه‌های ما باز شده است مثلاً در همین موزه بروید کارهای آن جوانهای متعهد سابق را ببینند، انگار که کار یک آمریکایی یا اروپایی است، البته از نظر فرم و محتوا خوب است اما ایرانی، سنتی و خودمونی نیست، این خطر دارد. همین‌جا دم دست خودمان باشند و سرشان به همین «امکانات» گرم باشد بهتر است. می‌خواهی «خودمونی»ها هم غربزده و شارلاتان بشوند؟ خوشبختانه من به در خانه‌ام رسیده بودم و آن منتقد پریشانگو را هم دعوت نکردم که بیاید تو، با او خداحافظی سردی کردم که سرسام گرفته بودم. ○

۲۵ دیماه ۷۲ - تهران

از نقطه عزیمت تا لحظه شدن

دوستان عزیز نویسنده

با پوزش از بابت اینکه نمی‌توانم در میزگرد مربوط به نویسندگان شرکت کنم، خواهش دارم این نکات را از جانب من در بحث بگنجانید. «من کانون نویسندگان ایران را یک نهاد فرهنگی مستقل و قائم به ذات می‌بینم؛ کانون نویسندگان ایران به دور از سیاستهای موسمی و زودگذر روز، و فقط به اعتبار معنوی نویسندگان ایران می‌تواند و می‌باید شکل حقیقی خود را باز یابد و بر حسب ضرورت درونی خود نویسندگان می‌باید پدید بیاید. هدف کانون نویسندگان، کسب آزادی و نشر آزادی در جهت اعتلای فرهنگ ملی ایران است و چنین ظرفیتی نمی‌تواند متکی به انگیزه‌های زودگذر بیرون از خود باشد، و بدیهی‌ست که برای دستیابی به آزادی و تلاش در جهت آن، نخست می‌باید بتواند آزادی و استقلال خود را در حفظ اصول و مبانی‌اش حفظ کند؛ و در این مسیر هیچ جریان هدایت شده‌ای نباید بتواند آن را تحت تأثیر قرار بدهد. در واقع، به گمان من، اعمال یک خط سیاسی خاص بر کانون نویسندگان ایران (کانون به منزله اجتماع همگن در کار و پیشه، اما ناهمگن در عقیده و سلیقه) چیزی خواهد بود معادل فلج شدن آن. گذشته انبانی از تجربه در اختیار ما گذارده است و ما بدون درک واقع‌بینانه و صمیمی گذشته، قادر نخواهیم بود گامی کمتر آمیخته به خطا به آینده برداریم. فهم سیاسی امری است و عمل سیاسی امری دیگر. دست بر قضا، در این روزگار که دویی و دورویی سیاست تلقی می‌شود، اساس طرح و ترکیب و عمل اجتماعی کانون نویسندگان ایران می‌باید مبتنی بر صداقت اندیشه و رفتار، یعنی مبتنی بر حقیقت خود باشد و نه «نااستوار» بر سیاستگری و بندبازی. هرگاه «حقیقت» را در نفی اصل «فرصت» و «بندبازی» ملاک عمل اجتماعی کانون نویسندگان همچون نهادی عمیقاً فرهنگی، بپذیریم؛ آنگاه دستخوش فریب، فرصت‌طلبی و کوتاه‌بینی نخواهیم شد. ما نویسنده‌ایم، نه سیاست‌باز. این نکته فراموش نشود! بنابراین من از تشکیل یا ادامه کانون نویسندگانی استقبال خواهم کرد که از نقطه عزیمت تا لحظه لحظه شدن آن مبتنی بر ضرورت درون‌ساخت نویسندگان کشور و با درک این ضرورت پدید بیاید؛ و چنین امری ممکن تواند بود. ما هیچ شتابی در سرهمبندی چیزی شبیه کانون نویسندگان ایران نداریم؛ زیرا به منافع زمانه‌ای خاصی نمی‌اندیشیم. کانون نویسندگان ایران، در بود یا نبود خودش یک ارزش عام فرهنگی و اجتماعی‌ست و هیچ نمی‌توان حسب منافع آنی - زمانه‌ای خاصی با آن شوخی کرد. به همین علت و به همین دلیل، شدن و قوام یافتن نهاد کانون نویسندگان ایران، در مقام یک مرکز فرهنگی زنده و معاصر، و نهادی پایدار و مستمر متکی بر ارزشهای کیفی فرهنگی، به دور از جریانهای متغیر روز، و بررسی راه‌های رسیدن به آن، موضوع اندیشه و دلمشغولی همه ما بوده است و هست. مهم این است که خود در آن میانه گم نشویم.»

۲۰ دی ۷۲ - تهران

آزادی بیان و اندیشه بدون هیچ حصر و استثنا

نشست جواد مجابی، غفار حسینی، محمد خلیلی، امیرحسن چهل تن

در دومین میزگرد کانون نویسندگان ایران

- با توجه به انگیزه و نقطه عزیمت حرکت کانون دو دور گذشته، انگیزه و نقطه عزیمت آن را برای فعالیت مجدد چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● جواد مجابی: هر وقت که کانون بخواهد دوباره شروع کند، همیشه یک سؤال مطرح است؛ این که چرا حالا، و نه جلوتر یا عقب‌تر؟. یک موقع بهانه گردهم آمدن کنگره‌ای دولتی بوده که می‌خواستند کانونی درست کنند و کانون عکس‌المعمولی در برابر آن داشت، یک موقع مسئله مربوط به زلزله بود. یک موقع اتفاق قبل از انقلاب بود؛ مثل «شب ششم»، و حالا هم از طریق فعالیت‌های مطبوعاتی آغاز شده و به جاهایی هم رسیده است. به گمان من آنچه به نقطه عزیمت کانون، در هر حالی، پاسخ می‌دهد، ضرورت کار نوشتن است. یعنی نویسندگان و شاعران و بطور کلی اهل قلم جامعه، به هر حال، نیاز به آزادی‌های ضروری دارند که بتوانند کار نوشتن را ادامه بدهند. بنابراین هر موقع ما کانونی تشکیل بدهیم که بر اساس و مطابق اصل اساسی کانون، یعنی آزادی اندیشه و بیان، به هیچ حصر و استثناء پا نگردد و به این اصل وفادار باشد، طبیعتاً هر اتفاقی در پیرامون بیفتد، چه سیاسی و چه اجتماعی، غللی به کار ما وارد نمی‌آورد. موقعی کار ما دچار اشکال می‌شود که ما از اصول اساسی خودمان عدول کنیم، یا متوجه ضرورت‌های فوقیت خودمان نباشیم. بنابراین فکر می‌کنم که نقطه عزیمت کانون در این دوره و در هر دوره‌ای در درجه اول، ضرورت کار نوشتن و آزادی‌های لازم برای این نوشتن بوده است. حالا بگویم که چرا این آزادی؟ در دو مرحله این آزادی مد نظر است. یکی آزادی در مرحله خلق و بیان و نشر است و یکی هم آزادی بعدی. در مرحله خلق و بیان و نشر اثر این آزادی همان‌طور که در اصل کانون نویسندگان آمده، آزادی بی‌هیچ حصر و استثناءست و به هیچ وجه تابع قوانین داخل مملکت و یا حتی تابع فضای کلی قوانین بین‌المللی هم نیست. خلافت بالاتر از هر قانونی شکل می‌گیرد و اگر بناست خلافت ادبی و هنری تابع قسومی باشد، به نحوی حدشده‌دار می‌شود. حالا ممکن است آدم‌هایی باشند که بخواهند در محدوده قوانین کار کنند. این مسئله طبیعت آنهاست؛ ولی آدم‌هایی هستند که خلافت آنها اصولاً بالاتر از حد و رسماً است و فراتر از

چارچوب‌های موجود عمل می‌کنند. یعنی در زمان خلق و نشر آن اثر هنری و ادبی آزادی باید بدون هیچ حصر و استثناء محترم شمرده شود. ما برآنیم که نشر اثر، تابع هیچ قانون داخلی و بین‌المللی نخواهد بود و این چیزی نیست که ما آن را ابداع کرده باشیم. بطور کلی در قوانین بین‌المللی قلم (PEN) این مسئله آمده است که حصر و استثنایی برای خلافت و بیان وجود ندارد و این را تابع قوانین داخلی مملکتها نکرده است. اما درست نمونی که کار انتشار یافته و می‌خواهد در حوزه قوانین مملکتی عرضه شود، ناگزیر قوانین داخلی مملکت با آن برخورد می‌کند، ممکن است بگویند این مخالف مصالح عمومی است؛ مسئله مصلحت نظام است، یا اخلاق عمومی برشود می‌کند یا با اعتقادات خاصی برخورد کرده و جلوش را بگیرند. در واقع اینجا به دلیل این که کارمان را عرضه کرده‌ایم، به عنوان یک شهروند، تابع قوانین مملکتی خودمان خواهیم بود. حاضرم اگر کار ما خلاف قوانین است، به دادگاه برویم و وکیل بگیریم. و در اینجا است که شهادت کانون نویسندگان ضرورت پیدا می‌کند که به عنوان یک نهاد صنفی بیايد و آزادی‌هایی را که ما به آنها معتقد هستیم، در آن فضا توجیه کند. از ما حمایت صنفی کند و در واقع برای مردم توضیح بدهد که این نویسنده تا چه حد توانسته در حدود کار خودش عمل کند و عجلش تا چه حد درست بوده است. بنابراین نهاد صنفی نویسندگان درست بعد از نشر است که به کمک ما می‌آید و در واقع ما را حمایت می‌کند. ما در واقع به تبعیت از قوانین مملکت ناگزیر خواهیم بود. حالا همه ما به نحوی گرفتار این هستیم که مرحله خلافت ماقبل از نشر مورد تعقیب و بازرسی قرار می‌گیرد، ما خواستار این هستیم که این مرحله حذف شود و سانسور حذف شود. پس با توجه به این نکته‌ای که من گفتم، ضرورت حضور و حمایت کانون هیچ وقت از بین رفته و در واقع ما خواهان ادامه کانون نویسندگان هستیم. این کانون در سال ۳۷ بوجود آمده، در دوره‌هایی تعطیل موقت شده یا دچار وقفه شده است و ما خواستار تداوم آن به عنوان نهادی که به تداوم کار یک نویسنده کمک می‌کند، هستیم.

● غفار حسینی: از نظر من کانون نویسندگان یک نهاد است. یک نهاد تازه‌پاست. البته در کشورهای دیگر سابقه دارد ولی در کشور

ما بی‌تأثیر است. بعد از مشروطیت ما نظیر چنین نهادی که توانسته باشد نویسندگان و شاعران و محققان و دیگران را با عقاید مخالف کنار هم جمع کند و با اشتراک فکری همه اینها مشغول و اسانامه‌ای تهیه کند، نداشته‌ایم. به همین دلیل هم هست که اینقدر درباره‌اش بحث می‌شود. چون یک بدعت و ابتکار است. و این چه فعال باشد و چه فعال نباشد، از لحاظ تاریخ فرهنگی کشور ما، این نهاد وجود دارد و پدید آمده است و به هیچ عنوان هم نمی‌شود آن را از بین برده؛ حتی اگر دیگر فعالیت نکند، از لحاظ بین‌المللی و فرهنگی شناخته شده است. چند شماره نامه‌ها و بیانیه‌های کانون منتشر شده، و به فرض این که فعالیت هنری‌اش هم به اسم کانون نویسندگان نداشته باشد، از طریق کسانی که عضو کانون نویسندگان برده‌اند و هنوز هم خودشان را عضو کانون نویسندگان می‌دانند و هنوز دارند می‌نویسند و دارند خلق می‌کنند، حضور دارد. این معنایش این است که کانون نویسندگان وجود دارد. اما دومین آن نهادی که گفتم، دوستان همه می‌دانند که این گونه نهادها در سراسر کشورهای به اصطلاح غربی، حتی کشورهای شرقی معمولاً این‌طور پا می‌گیرند. یعنی از گرد آمدن دو یا سه یا پنج یا ده نویسنده و شاعر نهاد کوچکی پا می‌گیرد و وقتی که نقطه‌اش بسته شد، بتدریج بزرگ می‌شود و می‌تواند یک نهاد کشوری و یا حتی یک نهاد بین‌المللی بشود. کانون درست مثل هر نهاد بین‌المللی دیگری، همین گونه پا گرفته است. یعنی از گردهم آمدن آدم‌هایی که از لحاظ عقاید سیاسی کاملاً متفاوت بوده‌اند، برای یک هدفی که صرفاً مربوط به آزادی آفرینش ادبی و هنری بوده است. این کانون از سال ۳۷ که درست شده، بتدریج هم رشد کرده. یعنی اگر شما آن پایانه سال ۳۶ را نگاه بکنید، و آن را مقایسه کنید با منشور کانون که بعد از انقلاب تهیه شده، رشد آن را ملاحظه می‌کنید. منشور و اسانامه کانون، بعد از انقلاب قابل مقایسه با منشورهای مشابه آن در سطح بین‌المللی است. واقعاً یک اسانامه و منشور بسیار پیشرفته و متفلسف است. برای این که ما کم و بیش از آنچه در فرانسه، در اروپا و دیگر جاها می‌گذشت، اطلاع داشتیم. من اشاره می‌کنم به بررسی صحیفه‌ها تا امروز شده است. البته در اینجا اختلاف نظر هست. و طبیعتاً هم هست که باید

باشد. آقای مجابی به نکتهای اشاره کردند. من صد در صد یا آن موافقم. چه بسا آرمانهای نویسندگان و شعرای یک مملکت سالها و حتا قرنهای از قوانین موجود و آنچه که در سطح جامعه می‌گذرد، فراتر برود. اگر چنین نباشد نویسنده نیست، یا شاعر نیست، کاور هنری نمی‌کند. کار هنری آروانگرا است. حالا آروان هرچه می‌خواهد باشد. از سطح زندگی روزانه و مسائل سیاسی موجود جامعه طبعاً خیلی فراتر می‌رود. به همین دلیل هم هست که آنچه که در کشور کانون آمد و هر نویسنده‌ای می‌داند، این نیست که شما باید در یک موقعیت مخصوص سیاسی، در محدوده زمانی، عمل کنید همچنان که آقای دولت‌آبادی هم در یادداشتان اشاره کرده بودند و یا به قول آقای مجابی در لحظه خلافت، یک چارچوب گرد ذهنیت بکشیم که تو باید در این ذهنیت فکر کنی. این اصلاً معنی شعر و هر نوع خلافت را از بین می‌برد.

کانون نهادی است که در تاریخ معاصر ایران پا گرفته. نقطه بسته، رشد کرده و به فرض این که مدت کوتاهی فعالیتش قطع بشود یا نشود، به نظر من همچنان دارد رشد می‌کند. دلیل بیشتر رشد کردنش هم همین پستیهای است که در این چندماه اخیر در مطبوعات، حول محور کانون دارد انجام می‌شود. یعنی خودش مرکز گفتگوی فرهنگی شده است. مرکز ابراز عقیده شده است و این نقش مهمی است که کانون به عهده دارد. کانون مرکز برخورد عقاید و آرای گوناگون شده است و به نظر من نقش بسیار مهمی هم دارد بازی می‌کند و هر دگرگونی هم در کانون بخاطر رخ بدهد، چیزی است که باید از درون کانون رخ بدهد. من روی این مسئله تأکید می‌کنم که هر نوع دگرگونی در درون کانون صرفاً کار اعضای کانون نویسندگان است. اگر عضو جدید می‌خواهد بپذیرد یا نه، در اساستامه به آن اشاره شده است. در درون خود اساستامه کانون پیش‌بینی‌هایی شده که بر اساس آن می‌توانیم گام به گام پیش برویم.

● خلیلی: من خیلی خوشحالم از این که دوستان نویسنده و هنرمند ما به تلاش افتاده‌اند که کانون نویسندگان را مجدداً بر پا کنند. وقتی که می‌گویم مجدداً باید پرسیم چرا و به چه علت؟ ما زمان قبل از انقلاب را به یاد داریم که رژیم سابق نمی‌خواست بیند که تعدادی از اندیشه‌وران و ادیبان این مملکت دور هم بنشینند. هم مسائل صفتی‌شان را مطرح بکنند و هم به پیشرفت و اعتدالی فرهنگ جامعه کمک بکنند. او هراس داشت. دیدیم که در اساتامه انقلاب کانون نویسندگان که باز فراهم شده بود و کارش را شروع کرده بود، با اولین قدمهایی که برداشت، یعنی آن ده شب شاعران را برپا کرد که به عقیده من اولین قدمها برای تشکیل متعدد اصناف دیگر و برای دیگر خواسته‌های مردم بود که بتوانند آزادانه مسائل خودشان را مطرح کنند و نویسنده بتواند آنطور که دلش می‌خواهد و فکر می‌کند، بنویسد و به مردم جامعه‌اش برساند. در آن زمان دیدیم که مسائل متعدد دیگری بوجود آمد. نویسندگان عضو کانون، در سراسر ایران، در تمام مجامع ادبی و هنری، سخنرانیهای کردند، مردم را رهنمون شدند به طرف ایده‌آل‌هایشان. ایده‌آل که هر ض می‌کنم، از جنبه هنری‌اش عرض می‌کنم. بسیار کارها انجام شد تا دو سه سال بعد از انقلاب. قبل از عرض کردم، چرا حالا این وقفه حاصل شده، چرا این وقفه در حدود ده سال طول کشیده است که دوستان ما (اعضای کانون نویسندگان) هنوز نتوانسته‌اند دور هم بنشینند و مسایلشان را حل بکنند، و بتوانند به مقاصدی که در نظرشان هست، یعنی آزادی بیان و اندیشه، برسند. حلال به عقیده من روشن است که بنابر دلایلی به آن می‌پردازم. این را همه دوستان حس می‌کنند. به نظر من باید همه هنرمندان و نویسندگان سراسر ایران، آنها را که طبعاً سانسور اقدام می‌کنند، آنها را که می‌خواهند هرچه که خلق می‌کنند، به همان شکل به دست مردم برسد، دور هم جمع شوند. کسی نباید مانع این مسائل باشد و بگوید که اینجا را باید سانسور کرد یا این کتاب را بطور کلی سالها باید نگه داشت یا داستان و شعر را مثله کرد و یا کار آن شاعر را بگوید چون اسس فلان است نباید چاپ شود. ما کار هنری می‌کنیم. کسی این حق را ندارد که جلوی شاعر یا نویسنده را بگیرد.



جواد مجابی: خلافت بالاتر از هر قانونی شکل می‌گیرد. ما خواستار حذف سانسور هستیم.



غفار حسینی: چه بسا آرمانهای نویسندگان و شعرای یک مملکت سالها و حتا قرنهای از قوانین موجود و آنچه که در سطح جامعه می‌گذرد، فراتر برود.



محمد خلیلی: هیچ دستگاهی نباید آثار نویسندگان و هنرمندان را سانسور کند.

آقای مجابی اشاره کردند که اگر بعضی از مسائل را در نظر بگیریم، طبیعتاً سروکار خواهیم داشت با دولت؟ آن را باید چه کار کرد؟ بنده عرض می‌کنم که طبیعتاً خود نویسنده شرایط جامعه‌اش را حس می‌کند، مردش را کم و بیش می‌شناسد، و چپری که خلق می‌کند تا به دست همین مردم برسد، بعضی از مسائل را در نظر دارد که چه چیزهایی را الان نباید بگوید یا کلاً نباید بگوید. این ربطی به کل اثر ندارد. تمام نویسندگان ما تا آنجا که من به یاد دارم و دیدم، و بیش از چهل سال است که با اکثر دوستان و آثارشان آشنا هستم، همه اینها فکری جز اعتدال فرهنگ جامعه نداشته‌اند و ندارند. به همین دلیل هم هست که کسی و هیچ دستگاهی نباید آثار نویسندگان و هنرمندان را سانسور بکند. اقدام برای تشکیل همانطور که عرض کردم، و یک سال پیش در یک جلسه‌ای که آقای مجابی هم بودند، عنوان کردم، می‌بایست شروع بشود. به عقیده من دیر هم شده است.

● چهل‌تن: یکی از صحبتهایی که در پستی می‌شود، همین مسئله انگیزه است. انگیزه فعالیت مجدد کانون نویسندگان؛ انگیزه تشکیل نهادی که از آزادهای بسیار طبیعی دفاع کند و عمدتاً آزادی بیان و قلم، من فکر می‌کنم هیچ انگیزه‌ای آن هم به شکل قطعی و موردی در کار نیست و یا نباید در کار باشد یعنی به این صورت که فقط گهگاه حرکتی را در ما ایجاد کند؛ یعنی ما پستیهای یکتیم و بعد هم ادامه ماجرا را ول کنیم. انگیزه اصلی، اساسی و همیشگی همان چیزی است که ما از گذشتنش رنج می‌بریم. یعنی آزادی بیان و قلم، وقتی که مسئله دفاع مطرح می‌شود، خودبخود این فکر پیش می‌آید که پس مجموعی هست و این مسئله هم منحصر به مقاطع خاصی نیست. الحاداله در جامعه ما این مسئله ازلی و ابدی است. منظور این است که همواره ضرورت تشکیل و فعالیت مجدد کانون نویسندگان ایران وجود داشته است. مستها گهگاه مسایلی پیش می‌آید که حسای را به تکاپو می‌اندازد تا یک اقدام جدی‌تری در مقابل این محرم بشود. در اولین دوره فعالیت کانون مسئله به شکلی برده که می‌دانیم و من نمی‌خواهم در اینجا آن را بازگو کنم. ولی محرم در دوره دوم بیشتر تکاپویی که اصل قلم دچارش شدند، هنگام پدیه موازات همان تکاپویی بود که در بقیه انتشار بوجود آمده بود. من آن نگرانی را که برخی از دوستان عنوان کردند، ندارم یا به آن شکله ندارم. اولاً کانون نویسندگان قرار است اکثریت قابل ملاحظه‌ای از اهل قلم و اندیشه را دربر بگیرد شما گمان نکنید که تصمیم یکی دو نفر بتواند کانون را فعال بکند و یا باز با تصمیم یکی دو نفر بتواند آن را کار بپزند. این صحبتهایی که عنوان می‌کنند مثل معدلی یا چراغ سبز، حتا اگر واقعیت داشته باشد، اصلاً مهم نیست. پس جای این‌گونه نگرانیها نیست. نگرانی آنجایی است که ما با در نظر گرفتن مجموعه‌های از عوامل و شرایط، ببینیم که آیا فعال شدن چنین کانونی که هدف مقدمی دارد، اصولاً آیا ممکن است؟ این را هم اگر منحصراً بکنیم به فلان صحبت رسمی از فلان مقام و اینها، این به کلی یک جبرو ساده‌اندیشی و ساده‌لوحی است. ما با مطالعه شرایطی که تحت آن زندگی می‌کنیم باید ببینیم کانون در صورت فعالیت مجدد با چه نیروهایی برخورد خواهد داشت. بحث اساسی این است که در این شرایط مخاطب ما کیست و چه عکس‌العملی خواهد داشت. نباید به صورتی باشد که دوباره بعد از یک چند صیاسی، یکی دو ماهی، ناچار بشویم دوباره همچنان به حضور خاموشمان ادامه بدهیم. توضیح می‌دهم: کانون به نظر من از سال ۳۷ که تشکیل شد، همچنان وجود دارد. گاه فعال است مثل آن ده دوره و گاه فعال نیست مثل این سالهای اخیر. البته در پستیهای که شده و من تا به حال فعال کرده‌ام، خیلی تمجب می‌کنم از دوستانی که عوامل بیرونی را در نظر نمی‌گیرند. عواملی که باعث شد فعالیت کانون متوقف بشود یا عمده کردن و طرح و بحث عوامل دوری کانون می‌خواهد همه سراسر ما را متوجه آن بکنند. مسایلی مثل پیرما بودند و رفتند و جراثیم آمدند تا چه کرده‌اند یا سیاسی شد یا باید صفتی باشد، اینها مسایلی است که همیشه خواهد بود و مسایل حاشیهای است که ربطی هم به اصل و اساس کانون که باید دفاع

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شماره ۶:

رضا براهنی: نویسنده همیشه متعهد آزادی است.
باقر پرهام: مشکل ما در طول تاریخ وجود داشته است و ما آن را بیان کرده ایم.

منصورکوشان: کانون نویسندگان یکی از نهادهایی است که خیلی جدی می تواند در زمینه بالابردن سطح فرهنگ مردم برنامه ریزی کوتاه مدت و درازمدت داشته باشد.

محمد محمدعلی: در چنین شرایطی باید روی کانون بحث کنیم.

محمد مختاری: باید از هرگونه تلاش شتابزده برای فعال کردن مجدد کانون پرهیز کرد.

رضا براهنی: نویسنده با حقیقت سروکار دارد. و این حقیقت مربوط به همه اعصاب است.

باقر پرهام: آزادی در این مملکت یک ضرورت اجتماعی است.

منصورکوشان: باید روی تمام ابهامها و تعبیرها و سوء تعبیرها بحث شود و همه نقطه نظرهایشان، اعتقاداتشان، انتقاداتشان، رهنمودهایشان را بدهند.

محمد محمدعلی: به نظرم هرکس راجع به سه محور صحبت کند، اول برخورد کانون است با دولت. دوم برخورد کانون است با صنفی بودن. سوم برخورد کانون است با عضوگیری و اعضا جدید.

کند از آزادی قلم و بیان، ندارد.

جدا از این که شک و مکلفه ابزار خلافت یک هنرند است، یک سری شکهای که الان هست و به آنها اشاره کردید، ناشی از عدم نشانه های صحنه آن انگیزه است. اشاره کردید به دوره دوم کانون و تشکیلات آن و همگام و موازی بودن با قشرهای دیگر. خوب این بافتور انگیزه های روشن است. یک بار دیگر هم به بهانه زلزله یعنی یک عامل عینی بیرونی انگیزه های بوجود آمد. دوستان دور هم جمع شدند یک هیئت پنج نفره درست شد. یک مقطعی فعالیت کرد. بعد متوقف شد. درواقع الان بعد از انقلاب، این دومین اقدام برای نشست یا فراخوان یا همه گیر شدن بحث کانون نویسندگان ایران است. دوستانی دنبال عامل بیرونی یا درونی اند. من خواهش می کنم از دوستان این است که اگر چنین نشانه هایی را به عینه در بیرون یا در درون جامعه نویسندگان، یا در بیرون در کل جامعه، مشاهده کرده اند و به دنبال آن است که اینجا جمع شده اند ذکر بکنند تا درواقع علت این حرکتها و گرد همایها هم بیشتر روشن شود.

● مجابی: من فکر می کنم از وقتی که واجعب به کانون صحبت می شود و درباره ادامه کار کانون است، همیشه نگرانیهای وجود داشته که قبل از آنای خیلی و آقای چهل تن به آنها اشاره کردند و این نگرانیها در بعضی به شدت وجود دارد و در بعضیها کمتر اما کیفیت این نگرانیها هرچه می خواهد باشد، ممکن است که عده ای بگویند نه، الان دورانی فرارسیده که می شود کاری کرد. به دلایل شرایط داخلی و شرایط خارجی، یک عده ای ممکن است فکر کنند که الان سانسور بدتر شده و باید با آن مقابله کرد یا سرارد دیگر. من دوباره برمی گردم به حرف اصلی که ضرورت ادامه فعالیت کانون نویسندگان در درون خود کانون است و به اژه اصلی است که کانون بر اساس آن تشکیل شده. یعنی یک عده از نویسندگان محدودیتی برای چاپ آثارشان وجود دارد. می گویم طبیعتاً اینجا زودتر به جوش می آید و حساسیت بیشتری نشان می دهند. عده ای هستند که کمتر یا صیری در ارتباط هستند. یا مشکل نشر آثارشان کمتر است. مثلاً فلان محقق ممکن است مشکلش خیلی کمتر از یک رمان نویس باشد یا یک رمان نویس به نسبت یک رمان نویس دیگر ممکن است کمتر با دستگاه نظارت بر چاپ کتاب دچار اشکال باشد. برای همین یک عده ای زودتر به این فکر می افتند که یک نهاد که حامی منافع جمعی نویسندگان باشد، ادامه پیدا کند. شک نیست که هر نویسنده یا شاعری در موقع خلق اثر از آزادی بی حصر و استغنا خودش استفاده می کند بنابراین این آزادی به اژه هر نویسنده وجود دارد. خواه آثارش در زمان حیاتش چاپ بشود یا نه. یک تجربه تاریخی است که معمولاً هیچ نویسنده ای در چارچوبهای مبتدیان قانونی و حرفی و فصری زمان خودش محدود نموده. از حافظ بگیریم تا امروز. بنابراین، این آزادی خلافت وجود دارد. مشکل اساسی موقتی است که این اثر خلق شده می خواهد به مخاطبان خودش عرضه شود. در اینجا از یک سد سانسور باید بگذرد. درست اینجاست که کانون نویسندگان به عنوان یک نهاد اجتماعی و به عنوان یک عامل اجتماعی مورد قبول جامعه باید عمل کنند. من البته این ساده اندیشی را ندارم که سانسور فقط در اداره سانسور وجود دارد و لاخیر. به انواع سانسورها متوجه هستم. مثلاً وقتی که آدمی مثل صید می آید به ساختهای اجتماعی و اخلاقی زمانه خودش انتقاد می کند، درواقع به جز حکومت عصر، ساختهای اجتماعی هم با آن درگیر می شوند. وقتی بروفسری می آید و در مورد مسئله کار و آزادی بیان اعتراض می کند، این درواقع علاوه بر کس. گ. ب یا بعضی از نهادهای اجتماعی جامعه خودش هم درگیر می شود. سانسورها به نظر من اینطور طبقه بندی می شوند: سانسورهای اقتصادی که در غرب وجود دارد. یعنی شما اگر در شبکه های خاص اقتصادی نباشید و به آنها متصل نشوید طبیعتاً نمی توانید آثار خودتان را بطور وسیع پخش کنید و دسترسی به آنها از موانعی می گذرد که ناگزیر شکل اقتصادی دارند. سانسور سیاسی و ایدئولوژیک وجود دارد که بعضی جهاها سیاسی است و در بعضیها ایدئولوژیک است که اینجا عملکرد سیاسی حکومت اند.

سانسورهای اخلاقی که ناشی از حرف و عادت مردم یک دوره است. مثلاً وقتی شما راجع به مسئله عشق، و مسئله ساخت خانواده صحبت می کنید، این خلاف فقط قوانین مسلکی نیست، بلکه بخشی از مردم یک جامعه هم با آن مخالفت دارند. راجع به برده داری که صحبت می شود وقتی مورد قبول قانون هست و مردم هم قبول دارند، کسی که علیه برده داری مطلب می نویسد، طبیعتاً با کل جامعه عصر خودش روبرو هست و این روبرویی یا قانون و اداره سانسور یک مملکت نیست بلکه با کل جامعه است. کسی می آید علیه جنگ افروزی صحبت می نویسد، درحین حال با تک تک شهروندان محترمی هم که در آنجا وسه وار به طرف سلاحها رفتند روبروست. وقتی گورتگراس می آید این کار را می کند، یا هاینرش بل این کار را می کند، علاوه بر این که در مقابل اداره سانسور هیترلی قرار می گیرد، در مقابل افکار عمومی هم قرار می گیرد، در مقابل ملت شریف آلمان هم که آن موقع فریب خورده و دچار لرزش اخلاقی شده، قرار می گیرد. بنابراین اداره سانسور به عنوان یک جای رسمی وجود دارد، اخلاق و عادات عمومی یک دوره هست، سانسورهای سیاسی و اقتصادی هست که هم حکومت هم افراد در این زمینه عمل می کنند. ناشر می آید کتاب شعر را چاپ نمی کند. این بدتر از سانسور است. یا ناشر می آید فیلمنامه چاپ نمی کند، نمایشنامه چاپ نمی کند، می گوید اصلاً مردم نمی خورند. درحالی که فروغ می گوید، مردم می خورند. و وقتی هم که اثر آدم صاحب نامی را چاپ می کند به توزیع نمی دهد. همین توزیع به عنوان یک عامل اقتصادی، بزرگترین سانسورها را واجعب به ادبیات معاصر اعمال می کند. و این توزیع یک شکل مافیایی دارد که کارهای دیگران را عرضه نمی کنند. می کنند و عرضه می کند ولی کارهای دیگران را عرضه نمی کنند. حالاً گاهی این سانسورها را در انتشارات دولتی می بینیم، گاهی در انتشارات خصوصی، که کار ناشران خصوصی گاهی به مراتب بدتر از کار دولتی هاست. یا این تقسیم بندیهای غیرمنطقی که مثلاً اینها هم عقیده ما هستند، چاپ نشود. که در هر رژیم همیشه دگراندیش و غیره وجود دارد و ناگزیر کانون نویسندگان یا اصل مهم و بسیار ارزشمند خودش که درواقع به هیچ وجه متکی به قوانین داخلی نیست، بلکه ملهم از ضرورت کار نوشتن در جهان است، طالب آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ حصر و استثنایی است و این فقط در برابر اداره سانسور نیست بلکه دارد عامه را به تجدیدنظر در افکار خودشان دعوت می کند. ما نباید این همه لشیار روی نویسنده یا ویرم یا روی یک شاعر یا یک رمان نویس به دلیل این که نظرش را نمی پذیریم. چه بسا آنچه را که شما نمی پسندید، کس دیگری آن را می پسندد، یا برعکس. اگرچه خطری وجود دارد و در آینده مثلاً در ۵۰ سال آینده اصلاً دیگر امر مکتوب نقشی نداشته باشد ولی ما در زمان خودمان داریم صحبت می کنیم.

- می شود گفت که شما علت بیرونی و انگیزه بیرونی را سانسور می بیند.

● مجابی: بله. البته انواع سانسور را. مهم این است که آیا ما می توانیم دور هم جمع بشویم، به رغم تفاوت های ذهنی خودمان به یک تفاهم اساسی راجع به یک نهاد اجتماعی برسیم؟ و اگر می توانیم برسیم یا آنکه به اصل اساسی کانون پس باید دور هم جمع بشویم و روبروی هرگونه «موش دولتی» یا اعمال نفوذ یا ترغیب های رسوا شده بایستیم و کنارکشیدن ما را به جایی نمی رساند. حالمانه و مشاورانه عمل بکنیم و نگذاریم به هیچ وجه آن اصل اساسی، که محور کلیه تفاهمهای ما درحین تفاوت های ما است، خدشه دار شود و اگر ما در اثر این بحثها برسیم به این که این آزادی بی حصر و استثناء چه مواردی را دربر می گیرد، و چگونه باید عمل بکنند، و شکل کانون نویسندگان به عنوان یک نهاد اجتماعی نوع فعالیتش تا کجا هست، اگر اینها برای همه تفهیم بشود، دیگر این حرفها که فلان آدم می خواهد سوءاستفاده بکند یا جاه طلبی اش را اینجور ارضاء کند، یا فلان کس چراغ سبز یا چراغ

قرمز داده، اهمیت ندارد. برای این که شک نیست که اصل اساسی کانون نویسندگان طوری است که با هیچ ذهنیت عقب مانده ای سازگار نیست و ناگزیر هر نوع ذهنیت عقب مانده ای و روبروی این کانون می ایستد و ما هم وظیفه داریم که از آن ذهنیت متعالی که ناشی از کوشش جمعی آدمهای خلاق در همه جهان است حراست کنیم و همیشه محور اصلی فکر ما باشد و از این نوع حرکات عجیب و غریب آدمهای عقب مانده نهراسیم برای این که امری زودگذر و قابل تصحیح است.

● غفار حسینی: من صریح تر صحبت می کنم. پرسش این است به سادگی نه چه کسانی مسئله فعال کردن کانون را مطرح کرده اند و با چه عناوینی؟ اساساً کانون نویسندگان ایران در دوره دوم که فرزند انقلاب است و از دل انقلاب بیرون آمده، ما درست وقتی داشتیم اساساً کانون را می نوشتم و اساساً نوشته شده، همزمان با اساساً قانون اساسی در مجلس خبرگان داشت تصویب می شد. هنوز مجلس خبرگان قانون اساسی را تصویب نکرده بود. مجلس خبرگان از نمایندگان جناحی تشکیل شده بود که بعد از انقلاب قدرت را تحویل گرفته بود و می خواست قدرتش را تثبیت بکند و داشت قانون اساسی اش را تصویب می کرد. کانون نویسندگان از دل انقلاب، چند برابر رشد کرده بود، بزرگ شده بود و داشت اساساً خودش را می نوشت. یعنی ما برای خودمان منشور خودمان را نوشتم. بنمایش این نیست که قانون اساسی ما باید مغایرت داشته باشد با قانون اساسی چون ما که نمی دانستیم قانون اساسی مجلس خبرگان چه هست. نکته ای که باید بر آن تأکید کرد و من می خواهم یادآوری کنم همان است که آقای مجابی مطرح کردند. براین سطر منشور که به آزادی بی حصر و استثنا تکیه می کنند، پافشاری کنیم. باید توجه کرد که این آزادی بی حصر و استثنا را چه کسانی می خواهند و چه کسانی در اساساً کانون آن را گنجایده اند. حال آن که ما سند داریم. محل تحقیق است. بروند آثار نویسندگانی را که حصر کانون بودند و دارند می نویسند بررسی کنند. هر کدام چند اثر منتشر شده دارند. ببیند آن آزادی بی حصر و استثنایی که آن زمان داشته سبب شده در آثارشان ابتدال را پخش کنند؟ در آثار کدامیک از این نویسندگان، اثری یا جمله ای یا کلمه ای یا چیزی پیدا می کنیم که ابتدال را گسترش داده باشد یا حتی آزادی بی حد و حصر جسی را؟ برای این که همه اینها، سد و شناسنامه است. این شاگرد سبزی فروش نیست که برایش می خواهیم استثناء قائل شویم. این برای نویسنده و شاعر است، که همان طور که آقای مجابی به خوبی توضیح داده اند، این جامعه اش را می شناسد. رشد فرهنگی جامعه را می داند. می داند با چه مردمانی سروکاری دارد. در طول تاریخ ما دیده ایم که بسیاری از نویسندگان را به محاکمه کشیده اند. لاریش را، رولا را و هیره و هیره را. اینها همه به خاطر آثارشان محاکمه شده اند و اتهامشان دقیقاً به این خاطر بوده... آنچه را در آثار لاریس آن زمان منع بود، نسبت به آنچه که امروز در اروپا می گذرد، بسیار ابتدایی است. ولی این آقا را به دادگاه می برند و محکومش می کنند. این هیئت است که در جامعه شناسی به آن می گویند «فشار اجتماعی» بله، تو در مقابل فشار اجتماعی قرار داری. برای این که اگر جامعه می خواهد به جلو حرکت کند، ادبیاتش ناگزیر است که به این فشار اجتماعی سروکار داشته باشد مسئله ما الان سانسور دولتی نیست. بلکه ما نقضای این آزادی را هم داریم و از دولت انتظار داریم اگر نویسنده ای یا شاعری یا محقق کتابی منتشر شد، و چند نفری ریختند سر این بابا که تو چیزی نوشته ای که من خوشم نیامده، دولت باید از او حمایت و حراست بکند. این وظیفه اش است، اگر می خواهد جامعه رشد فرهنگی داشته باشد. رشد فرهنگی یعنی حرکت نکردن. یعنی مواج سنتی و قدیمی را پشت سر گذاشتن. یعنی پا را فراتر گذاشتن. یعنی فراتر از چارچوب های آن قانون اندیشیدن. اگر چنین حالتی وجود نداشته باشد، ما در جا می زنیم. انتظار رشد فرهنگی نباید داشته باشیم. باید به تهاجم فرهنگی فکر کنیم. شما در هر جا که سوار ماشین می شوید ترازه های مبتذل قدیمی را می شوید، یسی همایا را که برای ما مبتذل بود و ما بودیم که جلوش ایستاده بودیم.



امیر حسن چهل تن: انگیزه اصلی، اساسی و همیشگی همان چیزی است که ما از فقدانش رنج می بریم.

جواد مجابی: اصل اساسی کانون نویسندگان ایران با هیچ ذهنیت عقب مانده ای سازگار نیست.

غفار حسینی: دولت باید از نویسنده ای که مورد هجوم قرار می گیرد، حمایت کند.

محمد خلیلی: اصلاً به شما چه که من چه نوشته ام. اگر علیه تو هست به من بگو.

شاهران ماه نویسندگان ما، خود ما، کدام از ما به این تراه ها گوش می دادیم؟ ببینید این ابدان دارد چه می کند. فرید از همه جا بلند شده که مردم کتاب نمی خوانند. من ایجا به صراحت بگویم. هشت با باید پیدا کنند. مردم کتاب می خوانند. بسیاری از کتابهای احمای کانون به چاپ هشم و هشتم می رسد. اما آن کتابهایی که چاپ می شود و گزیده می خواهد مردم اینها را بخوانند، مردم آنها را نمی خوانند. آزادی نشر بدهد، بگذارند کتاب منتشر بشود آنوقت ببینید چقدر کتابخوان افزایش پیدا می کند. ما چه طور می خواهیم در برابر فرهنگ غرب بایستیم. اگر نمایندگان فرهنگی ما از رشد و از حلاقیته بازایستند، ما خودمان دست و پائشان را ببندیم بجای این که بنده زمان آقای مجابی یا چهل تن را بخواهیم، می دوم هنری ملر را می خوانیم. می دوم ترجمه می کنم. ببینید ترجمه دارد چه می کند. من خودم ترجمه می کنم. چرا ایقدر ترجمه می شود؟ ما به اندازه کافی نویسنده داریم. هر کدامشان هم کتابی در وزارت ارشاد دارند. بگذارید اینها بنویسند. اگر ما می خواهیم در مقابل هجوم مقاومت کنیم، یا می خواهیم فعالیت فرهنگی داشته باشیم، اول باید فضای لازم برای این فعالیت فرهنگی را بوجود بیاوریم. شرط اولش این است. من ناچارم در ایجا به پیشنهاد آقای خلیلی اشاره کنم بنابراین به نظر من حامل خارجی این است که دولت و مسائل و مشکلات حقوق بشری در سطح جهانی است همچنان که دوستان هم خبردارند بسیاری از مقامات سیاسی و فرهنگی ما در سطح جهانی مدعی هستند که در ایران آزادی وجود دارد. این فشار

بین المللی وجود دارد. فشار بین المللی هست. و این علت بیرونی قضیه است. چون آن زمان جنگ بود، اوضاع داخلی کشور آشفته بود، بسیاری می گشتند شرایط جنگ است و بهتر است این مسائل را مطرح نکنیم. جنگ تمام شد. بحاطر زلزله باز یک دستاویزی پیش آمد که عده ای از نویسندگان دور هم جمع شدند. ولی حالا علت فوری خاصی وجود ندارد که ما بخواهیم خیلی سریع این کانون را راه بیندازیم. برای این که همین الان ضرورتی آنی وجود ندارد. کانون ضروری است. از بعد از انقلاب هم ضروری بوده و همیشه هم ضروری خواهد بود. ولی دلیل خاصی ندارد که ما در این زمینه شتابی بخرج بدهیم. دلیل خاصی وجود ندارد که ما بایسم همین الان منشور یا اساسنامه آن را حوصی کنیم. ما داریم بحث می کنیم و همه دارند می نویسند و اظهار نظر می کنند. خلاصه اش این که من جمله ای نوشته ام که اینجا می خوانم. اگر خواستید سانسورش کنید یا اصلاً چاپش نکنید: اگر می خواهید این پیکر زنده را که هوای سنگین راه نفسش را بسته است مثله نکنند، از شکل بیندازند، گوشت و استخوانش را خمیر کنند و از آن چیز دیگری بسازند، من یکی دو این مراسم شرکت نمی کنم. ما از این پیکر رده همچنان حراست می کنیم تا وقتی که هوا سبک شود و بتواند نفسش را تازه کند. آنوقت می توانیم تکه هایی از لباسش را اگر مناسب نبوده تغییر بدهیم. اما گوشت و استخوانش را نه.

● خلیلی: دوستان به مسائل بیرونی اشاره کردند که درست و بجا بود و من نظرات آنها را به سهم خودم تأیید می کنم. ولی اشاره می کنم که فقط فشار جهانی نیست که باعث شده فرضاً در ایران شرایطی بوجود بیاید که دوستان دور هم جمع شوند و بخواهند کاری را شروع کنند به عنوان کانون نویسندگان. من متقدم که این طرف قضیه هم هست. فشار درونی و خواست مردم هم هست. خواست نویسندگان هم هست. خواست هر شهروندی است که در این شرایط دنیا که هشتم، این آزادیها باید وجود داشته باشد. حالا اگر مسائل بین المللی نبود، ما می بایست که می نوشتیم و هیچ اقدامی نمی کردیم و دست به هیچ کاری نمی زدیم و خواسته همامان را مطرح نمی کردیم؟ من متقدم که هنرمند و نویسنده ذبیح هست و باید حش را بگیرد. کسی این حق را به آدم نمی دهد. گیرم اگر شرایط جهانی فشار آورده باشد که هست. اما ما باید جامعه مان را در نظر بگیریم. آیا واقعاً هر نویسنده ای حق خودش را می خواهد؟ او در هر جامعه و شرایطی که باشد باید این حق را بخواهد و بدست بیاورد. حالا ممکن است همه بگویند این کار فرمایشی است. اشاره ای که آقای مجابی کرده اند، بسیار درست است و من کسی آن را می شکافم. گیرم تعدادی فرضاً از طرف دستگاه آمده باشند و بخواهند وضعیتی را فراهم کنند و بخواهند قضایای دیگری بوجود بیاورند و به قول آقای حسینی این شکل را مثله بکنند. شاخه و برگش را بزنند و یک چیز سترونی بوجود بیاورند و بگویند این کانون نویسندگان است! اما کسی که دلش برای هنر و مردم می سوزد چنین چیزی را قبول نخواهد کرد. ما بحاطر داریم که زمان شاه چه تعدادی از هنرمندان و نویسندگان ما در زندانها بودند. تعدادی شان را می کشند و هرکس که نفس می کشید از میدان به درش می کردند. من یادم هست که روزنامه ای در زمان انقلاب نوشت که ۳۶ نفر از نویسندگان معترض القلم هستند که البته چهاردهمی اش من بودم. من بحاطر یک کتاب که هر روز چاپ شده بود و فقط چاپ شده بود که اگر چاپ می شد از ۳ ماه تا ۶ ماه زندان داشت، سه سال زندان این کتاب را کشیدم. حالا هم دو سال پیش تأثیر من دو کتاب مرا به ارشاد داده و بعد از چندین و چندماه یک آقای ۲۵ ساله ای مرا خواسته و دارد صحبت می کند که آقای و جامعه شناسی بخوان، روانشناسی بخوان، فلسفه بخوان، تو اصلاً نویسنده نیستی! من به او گفتم آقایان، آن مومنی که پدر تو کتاب نمی خواند، ما می خواندیم. حالا اصلاً به شما چه که من چه نوشته ام. اگر علیه تو هست به من بگو! چه کسی به تو گفته که مرا نصیحت کنی. سر آخر کتاب مرا رد کردند. من هنوز شماره هایش را دارم. یک مجموعه داستان و یک کتاب برای کودکان بوده است. حالا هم دچار این مصیقه هستیم. ما علاوه بر

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شماره ۶:

محمد مختاری: در کانون نویسندگان فرد داریم، گروه نداریم. ما ابتلای قدرت نداریم. ابتلای ما نوشتن و خلاقیت است. به این اعتبار کارمان به برنامه سیاسی و تحلیل مشترک سیاسی و غیره ربطی ندارد.

رضا براهنی: در منشور انجمن قلم جهانی اشاره‌ای به حکومتها و دولتها نیست. بهتر است از خیر این قبیل اشارات بگذریم و کانون را مجلس آزادی بیان و عقیده بسی حصر و استثناء نکنیم.

باقر پرهام: اگر کانون اعمال آزادی اندیشه و بیان را در عمل، مطابق سلیقه پیشرفته‌ترین آدمهای جامعه‌اش بگیرد، در عمل شکست می‌خورد و به هیچ جایی نمی‌رسد.

منصور کوشان: ضرورت اول، اعلام وجود عملی است. یک اقدام است. یک حرکت است. یک اعلام موضع بهتر است.

مسائلی بیرونی، مسایل داخلی کانون هم داریم. آشنای چهل تن می‌فرمایند که جزئی تر هست. من می‌گویم تعبیر، آنها هم برای ما مهم است. به این دلیل که ما اگر خودمان را پالایش قدیم و ذات دموکراسی را ندانیم، نمی‌توانیم کار هم پیشینیم و کارمان به جایی نضاهد رسید. ما باید اول خودمان همدیگر را بپذیریم و طبق اساسنامه کانون نویسندگان قدمهای بعدی را برداریم. مسایل دورنی زیاد است. مثلاً کسانی در نشریات گوناگون می‌نویسند: تعدادی از نویسندگان را که مخالف ما بودند، از کانون بیرونشان والدیم. این آقایان مگر به اسناد کانون دسترسی ندارند؟ قضیه این بود که گروهی می‌گفتند: ما باید شبهای شمر و سخنرانی برگزارد کنیم. گروهی هم می‌گفتند: این کار در این شرایط نمی‌تواند منطقی باشد و به ضرر کانون نویسندگان است. ولی اگر مجمع عمومی رأی به برگزاری شبهای شمر بدهد، آن وقت ما هم در کنار شما خواهیم بود. گروه قبلی گرایش به این حرف‌های بدکار نبود و کاری کرد که همگان نتیجه‌اش را دیدند. و حالا هر دو گروه از این اشتقاق هتور هم رنج می‌برند، و مسایلی از این دست، که می‌شود در داخل کانون مطرح کرد و...

● چهل تن: منظور من از طرح عوامل درونی و بیرونی، این نبود که عوامل درونی به کل نادیده گرفته شود. دستکم این است که در

این شرایط عوامل عمده، عوامل بیرونی است. به دلیل این که توقف فعالیت کانون هم در همان دو دوره اصلاً به دلیل عوامل درونی نبود. کانون با همه اختلاف نظرهایی که احصایش باهم داشتند، کارش را می‌کرد و حضور هم داشت. منتها عوامل بیرونی بود که باعث توقف کارش شد. حالا هم همین است ما باید به قول معروف قبل از این که مثل ما بدتریم چالش را بکنیم. حالا این که چطور عضوگیری کنیم و اساسنامه چه باشد، چطور رفتار کنیم در یک جمع دموکراتیک، در اینجا ممکن است ضمهایی هم باشد ولی دستکم در آن دو دوره فعالیت هیچ کدام از این ضمهها کانون را به تعطیلی نکشاند. اما در مورد مسئله دیگری که مطرح بود، من هم نظرم این است که کانون نویسندگان به هیچ وجه نباید به شکل وسیله‌ای برای آرایش و تریس بکار بیاید. من با بحث اول فرمایشهای آقای مجایی در این زمینه که فرمودند، حالا اگر چراغ سبز و قرمز وجود دارد، نباید توجه کرد، مواظف، ولی در مورد مسئله تحریک و متوسل دوانی و اینها من نظر دیگری دارم. مسئله این است که حدود ده سال چراغ کانون نویسندگان خاموش بود. حالا زنده است که دوباره روشنش کنیم. سؤال این است که چرا؟ آیا چیزی در بیرون تمیز کرده، پله، سکن است نشانه‌هایی هم باشد. دیگر ما آن بهرانه‌ها را نداریم، یا کحر داریم. در مورد برخی مسایل به نظر می‌رسد که جامعه دارد عقلانی تر برخورد می‌کند این گوشه و آن گوشه صحبتایی می‌شود ولی باید میزان جدیت این صحبتها را ارزیابی کنیم و اینکه سطحین واقعی چه کسانی بودند همین چند روز پیش روزنامه‌های بدترین اتهامات را به کانون نویسندگان که ما مدیرانش صحبت می‌کنیم، وارد کرد. الان ما تک‌تک مان داریم قلم می‌زنیم و برای این آراءها هم می‌جنگیم. و می‌توانیم به قول دوستی مانورهای هم بدهیم. ولی وقتی به عنوان یک نهاد ثبت شده بخواهیم عمل کنیم لابد مرتب باید نظریات را راجع به فلان شخص و فلان موضوع اعلام کنیم، آیا می‌شود همه وارد این بازیها بشوند درحالی که همه ما به اصول کانون معتقدیم؟ به نظر من که نمی‌رسد. پس اگر کسی می‌پرسد چرا حالا؟ به این خاطر است.

● مجایی: سؤال که چرا حالا؟ در واقع حکس قضیه است. تا حالا نمی‌شده که ما قضیه ادامه کار کانون را مطرح کنیم. در این مدت گذشته از هم دور افتاده بودیم، مشکلات خاصی داشتیم. مثل جنگ و مسایل بعد از آن. الان جمعی حس کرده‌اند که آن گرفتاریهای خاص خود نویسندگان یا کاهش یافته یا شرایط دشوارتر شده. مسئله بحران کتاب است ارتباط ما با جامعه دارد قطع می‌شود و یکی از آن عواملی که ارتباطمان را با جامعه‌یگر وصل می‌کند، کانون است. و اگر ما تاکنون راجع به کانون صحبت نمی‌کردیم به این دلیل بوده که نمی‌شد صحبت کرد. همان عده حس می‌کنند که می‌شود و این مسئله بیش از آنچه که به عوامل بیرونی و دورنی مربوط باشد، از نیاز خود کانون سرچشمه می‌گیرد. و هر موقعی که این فشار کم شود، ما این مسئله را مطرح کردیم. کما این که مسئله زلزله که پیش آمد، امری که هیچ ربطی به نویتگی ندارد، ما نیاز خود را مطرح کرده‌ایم. نویسندگان همیشه متوجه این قضیه بوده‌اند و تابع شرایط معینی نبوده‌اند. حالا اگر بخواهیم این عوامل بیرونی را بزرگ کنیم به سیاست‌زدگی چهار می‌شویم و بیلای بزرگ فرهنگ ما هم سیاست‌زدگی بوده، نه عملکرد سیاسی. شک نیست که تصور سیاسی برای یک نویسنده ذاتی است اما این که حالا چه کسانی یا چه دولتهایی می‌خواهند که کانون باشد یا نباشد هیچ ربطی به کار نویسندگی ما ندارد و هرکس بخواهد به این قضیه بهای زیادی بدهد، گرفتار آن بازیها می‌شود. ما اصلاً وارد این بازیها نمی‌شویم و کانون هم اصلاً وارد این بحثها نمی‌شود. بنابراین حتی اگر بازبایی بیرون از کانون وجود داشته باشد، نباید به آنها زیاد اهمیت داد. حالا چه در خارج از کشور چه در داخل کشور. آنچه باید به آنها اهمیت داد ضرورت تداوم کانون به عنوان یک نهاد اجتماعی حامی نویسندگان و آن آزادی بی‌حصر و استثنایی است که ما طالب هستیم برای خلافت و نشر آثارمان. تا حالا شرایط داخلی نمی‌گذشته که این کار را بکنیم و کانون تشکیل بشود. الان

چه آن فشارها وجود داشته باشد و چه وجود نداشته باشد، ما تشخیص دادیم که تا حدود ظرفیتهای خودمان می‌توانیم این مسایل را مطرح کنیم.

- در صحبتهای دوستان، مثلاً آقای مجایی و دیگران، مطرح شد که کانون نباید تابع قوانین ملی یا بین‌المللی بشود. با توجه به این که کانون نویسندگان دارای منشوری است که در سال ۵۸ تصویب شده و در آن منشور به اعلامیه جهانی حقوق بشر و موادی از میثاقهای بین‌المللی استناد شده، آیا فارغ از آزادیهای حقوق بشر، این آزادی بی‌حصر و استثنای اندیشه و بیان تعریفی چیست؟ این آزادی اگر تعریف شود، شکافته شود، گمان بسیار مفید خواهد بود.

● مجایی: من در آغاز صحبت اشاره‌ای کردم و حالا بیشتر آن را توضیح می‌دهم. در مرحله خلق یعنی در مرحله اندیشه و خلق و بیان، به هیچ وجه نویسنده‌ای لازم نیست که تابع قانونی باشد. زیرا در مرحله خلق لازم است که نویسنده از آزادی بسی حد و حصری برخوردار باشد. بنابراین، اصل کانون نویسندگان که اشاره می‌کنند: دفاع از آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ حصر و استثناء در واقع حقی است که نویسندگان دارند و در طول تاریخ هم به آن عمل کرده‌اند. و این مسئله‌ای است که ما همواره آن را مثل پرچم مدافع اندیشه‌های خودمان برگرفته‌ایم. البته من نگفتم کانون نویسندگان تابع هیچ قانون ملی و بین‌المللی نیست. من گفتم نویسنده تابع هیچ محدودیتی نمی‌تواند باشد. مثال می‌زنم. مثلاً در کانون اساسی ایران آمده که این آزادیها وجود دارد مگر این که مخالف اسلام باشد. مثلاً در کشور اندونزی می‌آید که این آزادیها وجود دارد مگر این که مخالف مصالح کشور اندونزی باشد. این است که در هر کشوری یک «مگر» و فاکتوری وجود دارد. و این طبیعی است. در مرحله خلق و پدید آوردن یک اثر ادبی یا هنری، نویسنده به هیچ وجه دلیل ندارد که تابع این قوانین باشد. اما وقتی که اثر خودش را عرضه کرد، و چاپ شد قوانین داخلی و جوره دارد. به این دلیل که من رفتم حقوق خوانده‌ام ناچارم پیشتر توضیح بدهم. مثلاً می‌گویند این آزادیها وجود دارد مگر این که قوانین داخلی آنرا محدود کند یا مگر در شرایط جنگی باشد و افشای اسرار نظامی باشد. و به هر حال اگرها و مگرهای خودشان را دارند. بنابراین هر جا که خواستند آزادی را مطرح کنند، قوانین داخلی را مطرح کرده‌اند و برای هر کشوری استثنای گذاشته‌اند که بتوانند به قوانین بین‌المللی بپیوندند. استثناء مربوط به یک دوره مشخص است چون کانون مربوط به یک دوره است. اما در مسئله خلافت که امری است خارج از مسئله زمان و مکان و فضا و از رویها، هیچ چیز محدودکننده‌ای برای هنرمند نباید باشد. اما مثلاً وقتی از من یا هر نویسنده‌ای کتابی به عنوان یک تولید منتشر شد و به بازار آمد، قوانین داخلی ممکن است بگیرد شما همین کرده‌اید به قوانین داخلی و باید به دادگاه. من به عنوان یک شهروند ایرانی تابع قوانین داخلی خودم هستم. چه بخواهم و چه نخواهم و ناگزیر آن قانون بر من اعمال خواهد شد. در این شرایط کانون نویسندگان به عنوان یک نهادی که از آزادیهای خلافت دفاع می‌کنند می‌آید و به عنوان حکم در قضیه دادگاه یا هر قضیه دیگری، وارد عمل می‌شود و می‌گوید دوست است که قوانین داخلی این را می‌گوید ولی در هر حال در جهان این را می‌گویند، در کشورهای دیگر این را می‌گویند و این آزادیها پایین‌تر از حد استاندارد است. و این قوانین ناقص است. قانونهای دیگری هم وجود دارد و حضور هیئت متصفه کانون نویسندگان در محاکمه نویسندگان یا روزنامه‌نگاران بیشتر بخاطر همین قضیه است که مبارزهای سندیکایی خودش را عنوان بکند و بتواند از آن مبارزها دفاع کند. حالا ممکن است که آن دادگاه پیسنده یا پیسنده در واقع کانون نویسندگان عملاً زیر چتر قوانین داخلی در مقام ابرار قرار می‌گیرد ولی نمی‌تواند این را از نویسندگان بخواهد که در قوانین خودشان محدود بشوند چنین تقاضایی هم اصلاً ندارد. و ناگزیر کانون نویسندگان همواره وظیفه دارد که در سخنرانیهای که برگزار می‌شود و در نشریاتی که بوجود می‌آید، همواره حد آزادی را از

محدودیت‌های داخلی فراتر ببرد و آنها را گسترش بدهد و دیگران را هم با آنها آشنا کند. مثلاً در آمریکا هم اشتباهاتی وجود دارد. یک نویسنده را معاکمه می‌کنند. اما انجمن PEN می‌آید و می‌گوید که ما با این قوانین مخالف هستیم و این ممکن است که در محاکمه آن نویسنده مؤثر باشد یا مؤثر نباشد، ولی به هر حال کار خودش را انجام می‌دهد. بنابراین من نویسنده و هنرمند را فارغ از انواع قانونها و چارچوبهای یک دوره می‌بینم. این به معنای آنارشیست بودن نیست. این به معنای ضد قانون بودن نیست. این به معنای خلاقیت است. همان‌طور که کتابهای بزرگی که قبل از این قانون نویسندگان بوجود آمده، هنوز فراتر از قوانین وجود دارند و اسطوره‌هایی هست که فراتر از قوانین وجود دارند. این است که مرحله خلق مرحله کاملاً آزادانه‌ای است اما شک نیست که در اصل وقتی که کار من نشر پیدا کرد، کار ما اجباراً تابع قوانین داخلی می‌شود.

● غفار حسینی: این پرسش مطرح شد که چه چیزی بیرون از قانون و بیرون از کشور تغییر کرده. من باید آنچه را که از سخنان مقامات کشور شنیده‌ام بگویم. شرایطی پیش آمده که قانون به حل مسئله نمی‌تواند در کشور کار کند. به یک معنا خود بخود هر حال شده. کسانی که به جستجوی قدرت سیاسی به هر شکل آن بودند و به اعتبار نویسنده بودنشان عضو قانون هم بودند، در این سالهای اخیر به دنبال کار خود رفتند. آن کسانی که مانده‌اند، از آثار کار قانون هم مشکلات لفظی مشکل خلق هنری بوده و مشکل سانسور کتاب بوده و اهل سیاست به معنای روز نمیه نبودند؛ اهل سیاست بودند. به معنای یک نویسنده و شاعر، هنر سیاسی در آثارشان وجود دارد. این کسانی که مانده‌اند و مسئله‌شان سانسور است و روی اصل اساسی قانون و برپایی مجدد آن تکیه می‌کنند، نشان دارند، نشاننامه و گذشته دارند و می‌شود تحقیق کرد و دید که هیچ دردی ندارد. ند بجز درد آزادی بیان و آزادی نشر عقایدشان و همچنان که آقای مجابی گفت، آقای پرهام هم یک بار اشاره کرد که قانون در حلقه فعالیت نمی‌کند، بلکه ما در حلقه زندگی نمی‌کنیم و نمی‌گوییم قوانین کشور را قبول نداریم. اما در مورد خلاقیت نمی‌تواند قانونی وجود داشته باشد. مشکل اساسی اینجاست که همه این آدم‌ها را گرد هم جمع می‌کند. دولت در شرایط کسوف، دولت تثبیت شده‌ای است و هیچ ترس و واهیدای از ایرک ۵۰ یا ۱۰۰ نویسنده دور هم جمع بشوند، یک جلسه و اسامنامه‌ای هم داشته باشند و خیلی هم فراتر از قانون اساسی باشند، ندارد. به نظر من دولت باید به آن اقتدار کند که به در کشور ما چنین چیزی وجود دارد و هر وقت هم که در آثارشان پایشان را از قوانین آن طرفتر گذاشتند، باز هم قانون و محکمه و دادگاه وجود دارد و معنایش این است که آن وقت، با قانون سروکار داریم. یعنی قانون معنا پیدا می‌کند. تا وقتی که قانون معنا پیدا نکند، و آزادیهای اجتماعی و سیاسی از طرف دولت پذیرفته نشود، نمی‌توان از آزادی هنری سخن گفت البته فرص اینست که دولت نباید ترس از این قانون نویسندگان داشته باشد. هیچ‌کدام از اینها اهل قدرت سیاسی که بخواهند حزب سیاسی برپا و برنامه لوطه و براندازی راه بیندازند، نیستند. آدم‌هایی هستند که لفظ می‌نویسند، شعر می‌گویند، ترجمه می‌کنند، تحقیق می‌کنند. آنها با قدرتهای سیاسی درگیر نمی‌شوند. اما مسئله اسان و جامعه طبیعتاً در آثارشان به انواع مختلف طرح می‌شود، و چرا که نباید طرح شود؟ مثلاً در یک قصه که می‌خواهد کشمکشهای بیرونی و درونی یک یا چندان اسان را مطرح کند چگونه ممکن است که وضع آن جامعه مطرح شود؟ پس طبیعی است که این اظهار نظرها خواهد شد. این است که یکی از آن دلایلایی که این نویسنده الان مطرح شده، حس کردن این مطلب است که نصایب فراهم شده، احتمالاً به دلیل این که کتابها و آثاری درمی‌آید که شاید چند سال پیش امکان نشر آنها نبود. پس در چنین شرایطی هم احتمالاً می‌شود قانون را باه‌اندازی کرد. من بایر اقبال‌ای به آن چیزی که قبلاً گفتیم، یکم که قانون نویسندگان در ایران بی‌نظیر است. این مسئله را قبلاً هم کسی مطرح کرده بود که ما جامعه مدنی آن‌طور که در غرب وجود دارد،

امیر حسن چهل تن: در این شرایط، عوامل عمده، عوامل بیرونی است.

جواد مجابی: بالای بزرگ فرهنگ ما سیاست زدگی است.

غفار حسینی: قانون نویسندگان نمادی از جامعه مدنی است.

محمد خلیلی: چگونه است که هنوز خانه قانون ما تاریک است؟

امیر حسن چهل تن: مشکل ما بر اثر اجرای قوانین است.

جواد مجابی: کل آدم‌های فرهنگی فعال ما به عنوان نویسنده و هنرمند و جامعه‌شناس و محقق، حذف فرهنگی شده‌اند.

غفار حسینی: قانون نمی‌تواند در مرکزی قرار بگیرد که رابطه مردم و دولت و روشنفکران باشد. این نقش یک حزب سیاسی است.

محمد خلیلی: سیاست فرهنگی ایران یک بام و دو هوا است.

مداریم. قانون نویسندگان یکی از آن قانون‌هایی است که می‌تواند شاخص وجود یک جامعه مدنی باشد. جامعه مدنی غیر از آن چیزی است که ما به آن دولت می‌گوییم. جامعه مدنی آن چیزی است که در اروپا اینهمه درباره‌اش کتاب می‌نویسند و عمل می‌کنند و دیگری هم به آن صورت رو در رویی با دولت ندارد. بلکه آرمانهای ملت را به یک شکل دیگری مطرح می‌کند و چه بسا دولت حتی گاهی ناچار شود بعضی از قوانین حتی قانون اساسی را بنابر خواسته‌های مردم عرصه کند. به نظر من قانون یکی از نهادهایی است که اروپایی به آن نمادی از جامعه مدنی می‌گویند. ما داریم در حوزه فرهنگ حرکت می‌کنیم و اگر نهاد مستقل فرهنگی در جامعه نداشته باشیم، همه چیز را بخواهیم تابع دولت بدانیم، آن وقت جامعه مدنی هم نخواهیم داشت در کشورهایی که نگذاشته‌اند این‌گونه نهادها یا بگیرد یا خواستند دولتی‌شان بکنند، دیدیم که نتیجه خوبی به بار نیاورد. اینها تجربه‌های تاریخی است. هر کدام از ما این تجربه را پشت سرمان داریم. مطلب دیگری که شخصاً تجربه کرده‌ام این است که قانون نویسندگان یک مکتب کوچک تمرین دموکراسی بوده و هست. من از وقتی که عضو قانون شدم، و در جلسات بحث و جدل قانون شرکت کردم، بسیاری از تکررهای خود را در این جلسات بحث و جدل اصلاح کردم. به من کار دموکراتیک یاد داد که رأی دادن یعنی چه، تبعیت از رأی اکثریت یعنی چه. اگر نظر تو رأی نباشد چرا باید غارت شوی. این جلسات در زندگی من بسیار تأثیر گذاشته و فکر می‌کنم در زندگی دیگران هم بسیار تأثیر گذاشته. آنجا پنجاه‌صد نفر بحث می‌کردند، داد و پیداد می‌کردند اما نتیجه‌اش شرکت کردن در یک

کار دموکراتیک بوده بین عده‌ای نویسنده و هنرمند که ممکن است درگیری فکری هم با یکدیگر داشته باشند. همه ما این درس را آموختیم اسنادوارم قانون هم‌چنان به عنوان یک مرکز تمرین دموکراسی در حوزه فرهنگ و هنر بتواند باقی بماند و گسترش پیدا کند.

● خلیلی: من فکر می‌کنم جواب این سؤال را کم و بیش در گفته‌های قبلی‌ام داده باشم. ولی خوب، در اینجا به چند مورد می‌شود اشاره کرد. امروزه، در زمانه‌ای که کهکشانی فتح می‌شوند و ابزار ساخت دست انسان شگفتی‌آورترین کشفیات را می‌کنند. در زمانه‌ای که در عقب نگه داشته‌ترین جوامع بشری و در زیر استیلای ارتجاعی‌ترین حکومت‌های دنیا، قانونها و اتحادیه‌های نویسندگان و هنرمندان رسمیت می‌یابد، و مثلاً در قاره آفریقا که تازه سر از لاک استعمار بیرون کرده است، نویسندگانی چون «نادیم گوردیمر»، «پل سونگاک» و «تیبب موفو» تریل ادبیات را همچون رویان زری بر کاکل پریشان آفریقای سیاه می‌کنند، چگونه است که هنوز خانه قانون ما تاریک است. چگونه است که مراجع ذیصلاح یا حکومتها یا تمام ادهامایان هنوز این قانون را که نام‌آورترین نویسندگان در آن عضوند و تعدادشان چهره جهانی دارند، به رسمیت نمی‌شناسند. من حرقم را کوته می‌کنم و می‌گویم: اگر به حکم زمانه گردن نهم، تا دیر نشده، باید بگذاریم هزاران گل بکشند.

● چهل تن: فرمایش آقای مجابی درست است که در مرحله خلاقیت دست‌کم پذیرش هیچ فید و بندی ممکن نیست. چه در این صورت کار خلاصه انجام نمی‌شود. اما به لحاظ اثر وقتی نشر پیدا کرد، و ما به عنوان شهروندان این جامعه و به لحاظ تابعیتی که داریم، خوب قوانین بر ما حاکم‌اند و در این هم هیچ شکی نیست. اما تاریخ خود بشر که همه دوستان می‌دانند نشان داده که این قوانین ازلی و ابدی نیست و در طول تاریخ تغییر کرده‌اند و باز خود تاریخ نشان می‌دهد که افراد بسیاری بوده‌اند که این قوانین محکومشان کرده متناحلاً به بشریت به این وجه از تمدن رسیده می‌بیند حق با آنها بوده است و اصلاً به دلیل همین بلندپروازیهایی متفکران جامعه بوده که قوانین تغییر کرده‌اند و البته به سمت بهبود. اما مشکلی که به گمان من، ما در جامعه‌مان داریم، کمتر از ضعف قوانین ناشی می‌شود. حال امروزه همه حکومتها یاد گرفته‌اند که قوانین‌شان شکل محکمه‌پسند و دنیاپسند داشته باشد تا بتوانند در عرصه‌های بین‌المللی این قوانین را ارایه بدهند. اما مشکل ما، گمان می‌کنم بیشتر مواقع، بر سر اجرای قوانین است. بطور کلی من لزومی نمی‌بینم که در اسامنامه و یا هر چیزی که بخواهد از طرف قانون ارایه بشود اسمی از قوانین آورده بشود. این‌که در مرحله‌ای که باید طبق همین قانون با یک اثر منتشر شده برخورد شود، خوب طبیعی است که این قوانین می‌تواند بر ما جاری باشد. اما همان‌طور که قبلاً گفتیم، نگرانی عمده این است که شرایط برای قانون هم‌چنان فراهم نیست. من خیلی دید خوشبینانه‌ای نسبت به بعضی مسائل ندارم. آقای غفار حسینی به نیما و اینها اشاره کردند. من گمان می‌کنم در این هفت هشت، ده ساله به هر حال همواره یک چیزهایی بوده که ما بتوانیم با تکیه به اینها بگوییم یک مسایلی هست. تا چندی پیش برخی نشریات ایدئولوژیک ترجمه مصاحبه یا مارکس را چاپ می‌کردند، داستان او را چاپ می‌کردند، راجع به نوع ادبیاتی که دارد حرف می‌زدند، ولی به نویسنده داخلی که نوی همان ژانر، ژانر ادبیات مدرن و امروزی که برخورد متفاوتی با جهان دارد، کار می‌کنند، بد و پیراه می‌گفتند که «فری زده است» و غیره.

اگر این همه صدر و این ضرورت بوجود آمده و درک شده، دست از یک بد و پیراه گفتند در روزنامه‌های کاملاً رسمی مملکت برداشته بشود تا ما یک تغییری بینیم و رگه به این ملاحظات است که شک ایجاد می‌شود و ما از آنجا که هم که تشکیل دهندگان قانون نمایشی نیستیم، پس قصه به جای نمی‌رود. گمان می‌رود آنچه برب شده نویسندگان و شاعران بار دیگر حول محور قانون بحث کنند، مقاله بنویسند و به جد، فعالیت مجدد

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شماره ۹:

محمد محمدعلی: من باز هم روی این مسئله پافشاری می‌کنم که جزییات را مورد بررسی قرار دهیم تا تمایل آتی کانون روشن شود.

محمد مختاری: کانون نویسندگان محل درک اختلاف است. کانون زیر مجموعه هیچ تشکل دیگری نیست.

رضا براهنی: افتخار کانون نویسندگان ایران این بوده است که خواهان آزادی بیان بی‌حصر و استثناء بوده و این در تاریخ ایران به صورت مطالبه دسته‌جمعی سابقه نداشته است.

باقر پرهام: ما به عنوان کسانی که می‌خواهند به عنوان انسان فرهنگی، خلاقیت فکری و فرهنگی داشته باشند، باید وجه مشترکی داشته باشیم.

منصور کوثران: کانون هویتی تاریخی دارد و این هویتی است مورد قبول همه.

محمد محمدعلی: برای من، کانون نویسندگان ایران، یعنی حداقل صد و پنجاه عضو.

محمد مختاری: نویسنده حضوری علنی در جامعه دارد. نوشتن یک امر پنهان و پسله نیست.

کانون را مطرح کنند، ناشی از سیاست فرهنگی موجود در جامعه است. اگر ممکن است دوستان در این زمینه صحبت کنند. درواقع بیشتر حول سبیل می‌روند.

● **مجبای:** قبل از این‌که به این سؤال بپردازم نکته‌ای را درباره سیاست فرهنگی باید بگویم و نظر شخصی‌ام را. تمام مشکلاتی که در راه فعالیت مجله کانون نویسندگان وجود دارد ناشی از نوع سیاست فرهنگی‌یی هست که در بعضی از کشورها وجود دارد و اینجا هم هست. سیاست فرهنگی است که خودش را قیم مردم و لاجرم قیم نویسندگان پدیده همیشه می‌خواهد دستورالعمل صادر کند و ابزارش هم به همین دلیل «دستور» است. سیاست فرهنگی در جوامع رشد یافته در واقع متولی و مرشد و رئیس کل قضایا نیست؛ بلکه به عنوان یک دولت خدمتگزار وسیله گسترش و تنوع فرهنگی را بوجود می‌آورد بدون این‌که در ماهیت و جهت‌گیری و سمت‌گیری آن اظهار نظر کند یا مقرر باشد و طبیعتاً برخی از سیاستهای فرهنگی ایدئولوژیک هستند که به دلیل اعتقاد به ایدئولوژی مشخصی، طبیعتاً همین را تأکید کنند و لایحه بنابرین سیاست فرهنگی‌یی که در جهان پیشرفته بیشتر عمل می‌کند، سیاست فرهنگی‌یی هست که به رشد و حمایت و گسترش امکانات فرهنگی کمک می‌کند. اگر ممنوعیتی هم هست دقیق و مشخص و مربوط به قوانین عمومی است و طبیعتاً دادگاهی هست و بقیه تضایق و آنچه که من اشاره کردم راجع به آزادی بی‌حصر و استثناء برای خلق و نشر بیشتر ناظر به این سیاست فرهنگی آزاداندیش است.

● **فکار حسینی:** آنچه که محسوس است، سیاست فرهنگی دولت است که بخشی از آن اعلام شده. یک سیاست مدوّن نیست ولی به آن عمل می‌شود. هر آنچه که به آن عمل می‌شود لوثه نشده، اگر نوشته می‌شد ما دست‌کم می‌توانستیم به روشنی در مورد سیاست فرهنگی اظهار نظر و تحلیل و نقد کنیم. مشکل ما این است که نمی‌دانیم دقیقاً آنچه که ناتوانسته است چیست. برای این‌که بر خوردها گپیچ کنند است. یک مثال ساده‌ای می‌زنم: فلان نویسنده کتابش آنجا مانده، دست یک جوانی است که از یک واژه‌های بنا به سلیقه و برداشت شخصی خودش ایراد می‌گیرد. نه بر اساس یک دستورالعمل مطلق که نوشته باشند و به این آقا داده باشند و بگویند این دستورالعمل کار شماست. بر اساس این، شما سانسور هم منظم نیست. مقداری از آن در قوانین آمده ولی آنچه که در قوانین نیامده اعمال می‌شود، نظرات شخصی مأموران سانسور است. بنابرین در این شرایط، کانون نویسندگان که می‌خواهد بر اساسنامه خودش تکیه کند وقتی که با چیز مبهم و هزار چهره‌ای روبرو شده، عملاً لجاجت است. عملاً کار مدوّن روشن فرهنگی‌یی نمی‌تواند انجام بدهد. مگر این‌که فضا باز بشود و روشن شود که ما به چه نوع سانسوری سروکار داریم. چون سانسور هم همان‌طور که آقای مجبای گفتند، انواع و اقسام دارد. سانسور خدایی وجود دارد، سانسور پرورش وجود دارد، سانسور فقط سانسور اندیشه و بیان نیست. اما چون ما مسئله‌مان مسئله سانسور قدیشه و بیان است، ناگزیر کانون دور این محور حرکت می‌کند. اما در جامه‌ای که انواع سانسورهای نوشته و ناتوانسته وجود دارد اگر خواست ما انحلال افلاکات سانسور باشد، و اگر انتظار داشته باشیم که این خواست عملی بشود، به ساده‌لوحی دچار شده‌ایم. و آن کسانی که پیشنهاد کردند و می‌کنند که کانون در چنین شرایطی باید و در چارچوب قوانین محدود فعالیت کند، آن دیگر کانون نویسندگان نخواهد بود. آن یک هروسک مغرای بی‌چهره‌یی هستی است که فکر نمی‌کنم هیچ‌کس تن بدهد به این‌که چنین چیز مصنوعی‌یی جای کانون نویسندگان را بگیرد.

● **حلیلی:** در مورد سیاست فرهنگی دوستان اشاره‌ای کردند. بله، حقیقت هم همین است. سیاست فرهنگی دولت ایران یک بام و دو هواست. یک چیزهایی تدوین شده و مشخص است و گاهی هم که آدم می‌خواند و فکر می‌کنم ببیند که چه زلال و چه قشنگ! بعضی از مواد در قانون اساسی هست که آدم از آنها لذت می‌برد. آزادی اجتماعات، آزادی هر صنف و هر دسته و گروه. اما در عمل ما می‌بینیم که اینطور نیست. بعضی از روزه‌ها علیه نویسندگان

هرچه که دلشان می‌خواهند می‌نویسند، اما کسی را نمی‌گذارند پاسخ بدهد. یا مثلاً یک تاتاری را می‌خواهند روی صحنه بیاورند، از هزار دروازه سانسور باید بگذرد و بعد بیاید آن را به شکل ناقص تماشا بکنند. یا گاهی تمام نمایش را بعد از چند روز از صحنه برمی‌دارند. ما دیده‌ایم که در همین یکی دو سال اخیر، نمایش‌هایی را چند روز بعد از نمایش آمده‌اند تعطیل کرده‌اند که قبلاً به آن اجازه نمایش داده بودند. یا کتابهای شعر و داستان و هر چیز دیگر را. همان‌طور که دوستان اشاره کردند، خود اداره سانسور می‌داند که در آرشیه‌هایش چندین کتاب وجود دارد که به آنها اجازه بخش نمی‌دهد. خوب، با این سیاست یک بام و دو هوا چطور می‌شود بر خورد کرد؟ خود دولت واقعاً شرایط جهانی را درک می‌کند، شرایط جامعه را درک می‌کند، باید کوتاه بیاید و به مردم آزادی بدهد. مخصوصاً با کانون نویسندگان، که پایه و اساس فرهنگ جامعه را بنا می‌گذارد و آن را فرا می‌آورد تا مردم از آن استفاده بکنند. این صنف، صنف سبزی فروش و سیرامی فروش نیست. اگر جامعه بنیادهاش بر فرهنگ و اندیشه استوار است، هنرمندان و نویسندگان هم طایفه‌دار این راه هستند، می‌باید به آنها آزادی بدهند. می‌باید آن اصولی که در قانون اساسی درباره آزادی بیان و اندیشه وجود دارد، اجرا بشود. وگرنه یک رسوایی جهانی در پی خواهد داشت. مردم جامعه ما تشنه هستند تشنه فرهنگ، فرهنگ پیشرفته، فرهنگ خلاق. باید جلوی این فعالیت گرفته بشود، این آزادی یک تأثیر مثبت در اقتصاد جامعه هم خواهد داشت. وقتی مردم ببینند که جلوی کارهای خلاقانه هنرمند را می‌گیرند، و آراهای تصریح شده در قانون و مشورهای بین‌المللی را پایمال می‌کنند، آنان هم دل به کار نخواهند سپرد. تا پرسد به هنرمندش. پس دولت موظف است سیاست یک بام و دو هوا را برچیند و مخصوصاً به نویسندگان و هنرمندان ایران، آزادی بدهد.

● **چهل‌تن:** در مورد سیاست فرهنگی در وهله اول به قول آقای خلیلی یک بام و دو هوا، و به قول آقای حسینی هزار چهره است اما از طرف دیگر قضیه برای همه ما روشن است چون این سیاست دارد بر ما جاری می‌شود. سیاست فرهنگی ما یک سیاست فرهنگی ایدئولوژیک، گروهرگرا و محدود است. این راه همه ما می‌دانیم. مستها به شیوه‌های مختلفی اجرا می‌شود. یکی از شیوه‌هایش ممکن است این باشد که همه امور را در زمینه چاپ و نشر بسپرد به دست چند نفر در یک وزارتخانه یا در یک اداره که اینها حضورشان شکل قانونی ندارد و در همین حال از میان کم‌سوادترین و تنگ‌فکرترین آدم‌ها انتخاب شده‌اند. لذا جریان فرهنگی و اشاعه اندیشه و نشر کتاب ما باید از این لوله بسیار تنگ بگذرد. این خودش یک سیاست است برای محدود کردن. از سوی دیگر شما می‌بینید کتابهای خاصی یا تیراژهای بسیار زیاد، یا امکانات گسترده، چاپهای مرغوب، امکانات خیلی خوب برای بخش، اصلاً مشکلاتی را که ما داریم، ندارند. بنابرین پرسخورد کانون یا هر تشکل مستقل فرهنگی دیگری، اول به همین افشاش است و بعد هم به حمایت کلی‌اش. برای این‌که به نظر من آن افشاش «شکل» است. و ماهیتش کاملاً روشن است و این آن چیزی است که ما با آن مواجهیم.

● **آقای خلیلی:** به یک نکته‌ای اشاره کرده‌ام که دوستان دور هم جمع شده‌اند و در مورد تشکیل و فعالیت مجدد کانون صحبت می‌کنند. سؤال این است که چه کسی باید نویسندگان مملکت را دعوت به گردهمایی و تشکیل و فعالیت مجدد بکند؟ آیا هر نویسنده‌ای خودش اگر متعهد و مسئول باشد نباید این کار را بکند؟

● **مجبای:** نخست باید در مورد شرایط فرهنگی توضیح بیشتری بدهم. من فکر می‌کنم که جامعه ما در قیاس با کشورهای دیگر جهان، بجز فرهنگ خودش هیچ چیزی ندارد که به جهان بدهد. نه ما از لحاظ اقتصادی دست‌آورد درخشانی داریم که بتوانیم به عنوان یک الگو به جهان بدهیم. لذا از لحاظ سیاست تخم دورریخته‌ای کرده‌ایم که دیگران از ما دریغ بگیرند. نه از لحاظ تکنولوژی ارزش خاصی را پدید آورده‌ایم. مثل تایوان و ژاپن و غیره که به هر حال یک کاری دارند می‌کنند. ما فقط با تکیه بر فرهنگ دیرپای خودمان،

و همکار مردم ایرانی می توانستیم به عنوان صاحب نوهی فرهنگ در جهان شرکت کنیم که البته این نوهی فرهنگ نه این که فرهنگ غالب بشود، بلکه فقط نوهی فرهنگ باشد در کنار فرهنگ دیگران، همان طور که مثلاً الان فرهنگ هند هم مطرح است. دقیقاً در همین جایی که ما به عنوان یک ملت می توانستیم نقش درجهان معاصر داشته باشیم، کل آدمهای فرهنگی فعال ما به عنوان نویسنده و مترجم و جامعه شناس و محقق و اینها، متروک شده اند و کنار گذاشته شده اند و حذف فرهنگی شده اند. درست در عرصه ای که کل آدمهای آن در بزم گذشته هم می نشستند و مخالف آن بودند، می گذارندشان کنار تا آدمهای دیگری بیایند. ما می گویم چرا نمی گذارند ما کار کنیم، اگر می گذارند آنها کار کنند به ما می بویست. دقیقاً در همین عرصه داد و بیداد راه انداخته اند که تهاجم فرهنگی است و غرب به ما هجوم فرهنگی کرده است و شما زمینه لعل فرهنگی اینجا را حالی کرده اید و ذرت بیجه خیلی طبیعی است که یک چیزی می آید و جایگزین آن می شود. حال چه از طریق ماهواره، چه از طریق ویدئو این کار دارد انجام می شود. به هر حال ماهواره تا چند وقت دیگر می آید و فرهنگ غالب جهانی آن بر فرهنگ بعضی کشورها سیطره پیدا خواهد کرد، جامعه ما خودش را از یک عرصه فعال فرهنگی محروم دیده است. اگر کانون نویسندگان وجود داشت، همواره می توانست در مقاطع مختلف مثل جنگ و انقلاب و جاهای دیگر، نظر همین آدمهای فرهنگی را در سطح جامعه مطرح کند، که چون وجود نداشته، مطرح نشده یعنی بازم جامعه از عقاید نویسندگان خودش بی نصیب و بی خبر مانده. به دلیل همین حذف فرهنگی، کتابهای اینها کم و گور شده، و وسایل ارتباط جمعی مثل روزنامه های دولتی و رادیو و تلویزیون هم معلوم است که جبهه گیریهای خاصی خودشان را دارند. می ماند، این که از کجا شروع کنیم و از چه کسانی شروع کنیم و با چه انگیزه ای شروع کنیم، ضرورت اصلی حضور ما باید مطرح شود حضور ما را نمی کرده اند، انکار کرده اند. ولی ما محصور داشته ایم. ما از طریق یکی از این رسانه ها که کانون هست می توانیم حضورمان را گسترده تر مطرح کنیم. ما حضوریمان را با نوشتن کتاب و با حضور در جامعه در تمام مراحمش مطرح کرده ایم و با خواسته های مردم همس بوده ایم. فقط می ماند که ما یک نهاد فرهنگی فعال داشته باشیم که برآمد همکار نویسندگان یک نسل و یک عصر را به جامعه خودش منتقل کند و این خطی بزرگی است اگر میراث فرهنگی منتقل نشود. این ضرورت است که تجدید فعالیت کانون نویسندگان را تبیین می کند و شک نیست که اشکالاتی در کار خواهد بود. حتماً در مصورگیریها مسائل خاصی پیش خواهد آمد. به دلیل جامعه نامحسبی که داریم، گرفتاریهای پدید خواهد آمد. اما اگر اصل اساسی کانون که محور گردهمایی است، یعنی دفاع از آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ گونه حصر و استثنا، اگر این خوب فهمیده بشود و فهمیده شود و ما گرد این فاهم جمع شویم و سعی نکنیم از آن عدول کنیم، و نگذاریم هم که هیچ کسی تخطی بکند، من فکر می کنم که روشنفکران ما این لیاقت را دارند و ثابت کرده اند که این لیاقت را داشته اند و سابقه کانون نشان دهنده این لیاقت است، که در کار خود تحت تأثیر جریانهای داخلی و بیرونی قرار نگیرند و پایبند به اصولی باشند که به آنها معتقد هستند و این اصول را تا امروز حفظ کرده اند و اگر کانون نویسندگان احترامی دارد و اگر به معنای اسطوره آزادی شده است، به این دلیل است که همواره از اصل اساسی خودش که همان آزادی است دفاع کرده است فکر می کنم که همه را به بحری گرد این محور خواهد آورد. البته اشکالاتی هم حتماً به وجود خواهد آمد ولی کار یک روشنفکر هم برخورد به مشکلات است و حل کردن آنها. که این زمان می برد اما در جواب این سؤال باید بگویم که شکل کار این خواهد بود که عده ای بیایند، آنها ای که در این کار را دارند، دور هم بنشینند، سایل خودشان را مطرح کنند. هم در جلسات خصوصی و هم در مطبوعات و وقتی به یک فاهم رسیدیم، مرتب در جلساتی از آدمهای بیشتری دعوت کنند و این جلسات ادامه پیدا کنند تا این که به یک اکثریت برسند و حتماً شهرستانها هم بتوانند شرکت کنند. شک

نیست که کانون در انحصار هیچ گروه و تشکر خاصی نیست و کسانی که می خواهند در کانون شرکت کنند و آمادگی خودشان را برای شرکت در کانون به در بحثها اعلام کرده اند، اینها می توانند دعوت کنندگان اولیه باشند تا برسد به حدی که این تعداد آقدر زیاد بشود که ما یک روز از یک مجمع عمومی صحبت کنیم، هیچ هجله ای هم برای این قضیه نیست. نخست باید سایل را بین خودمان حل کنیم. سایلها ما از هم دور بوده ایم. با همدیگر تبادل نظر نداشته ایم، و مطبوعات هم یکی از امکاناتی است که در آنها این تبادل نظر انجام می شود. وقتی که ما به حدی رسیدیم که حرفهای همدیگر را حدوداً فهمیدیم، و روی مشترکات اصلی خودمان خواستیم عمل بکنیم، طبیعتاً یک روزی این افراد دست به دعوت عام خواهند زد.

● غفار حسینی: من می روم به اساتذات کانون و جواب روشتن کانون این سؤال که طرح شده، دقیقاً این است که آن کسانی که از فقدان فعالیت کانون رنج می برند و رنج برده اند دعوت کنندگان اصلی باید آنها باشند. طبق اساتذات کانون هم گروهی از اعضای کانون می توانند در هر شرایطی مجمع عمومی کانون را به جلسه دعوت کنند و باید چنین می شد. و باید گروهی از اعضای کانون که کتابهایشان در اداره سانسور است، برای این که نیروها را یکپارچه کنند، برای این که به اساتذات کانون تکیه کنند، باید دعوت کنندگان فعالیت مجده کانون باشند. اگر دیگران شدند، سؤال انگیز خواهد بود. اما این که آیا اعضای هیئت دبیران می توانند چنین کنند؟ آقای پرهام در آن بحثهایی که چاپ شده، یک پیشنهادی کرده بود که دو نفر از دبیران هستند که بیایند و ۱۰۰۰۰۰۰۰ مسئله قابل بحثی است. می شود درباره اش حرف زد که آیا عملی هست یا عملی نیست. آیا در اساتذات و املی برای این وجود دارد یا نه؟ باید دور هم بنشینیم و راهحلی برای این فضا پیدا کنیم. اما حلاله که من به گفته های آقای پرهام اشاره کردم، باید بگویم که ایشان یک مثلی کشیده بودند و کانون را در مرکز طبلت قرار داده بودند که در یک و امش مردم بودند، در یک و امش روشنفکر بود و در یک و امش دولت. من می خواستم این قضیه روشن بشود، که دوست داشتم آقای پرهام هم خودش باشد چون جامعه شناس است و این قضیه را می داند. آرومان هر شاعر و نویسنده ای است که با مردم کشورش و با مردم دنیا ارتباط برقرار کند.

اما واقعیت این است که در جامعه ایران، طبق آمار رسمی ۳۰٪ آن بی سواد است. تعداد کتابها هم تیراژهای روشن دارد. مثلاً تیراژ مجموع کتابهای آقای فاضل، یا آقای دولت آبادی یا پرخواننده ترین اهل فلم ما بطور کلی به ۸۰ یا ۹۰ هزار تا می رسد. حداکثر ۱۰۰ هزار تا. وقتی کتاب درمی آید تیراژها را همه می بینیم. ۳۰۰۰ تا یا ۵۰۰۰ تا است. اگر به چاپ دوم برسد تازه مجموعاً می شود ۱۰۰۰۰ تا. می سا با ۱۰۰۰۰ تا آدم سروکار داریم. درست است که همه مردم ایران مخاطب کانون هستند ولی همکاران کانون آثار نویسندگان و شاعران و حتی کارهای تحقیقی و تاریخی، ۱۰ یا ۲۰ هزار نفر آدم بیشتر نیستند. یعنی به یک معنا ما با یک گروه نخبه سروکار داریم که البته عقاید سیاسی متفاوتی دارند. بنابراین کانون نمی تواند در مرکزی قرار بگیرد که رابطه مردم و دولت و روشنفکران باشد. این نقش یک حزب سیاسی است. اما کانون یک حزب سیاسی نیست. کانون، کانون نویسندگان است. اما در مورد تغییر نام کانون که آقای خیلی اشاره کردند، باید بگویم که گمان می کنم سال ۴۶، که فکر می کنم آقای مجایی یادشان باشد، جلسات متعدد و بحثهای بسیاری در گرفت. آن احمصد و به آذین و همه بودند که چه اسمی انتخاب کنند. سرانجام بعد از تبادل نظرهای بسیار، به این نتیجه رسیدند که اسمش را «کانون» بگذارند. و دلایل بسیار برای این نام گذاری وجود داشت. ما راجع به «انجمن» و «اتحادیه» صحبت کردیم. اتحادیه از لحاظ مامیت نامش و عملکرد اجتماعی ارزش به کلی با

کانون نویسندگان متفاوت است. و دلایلی که آن زمان آوردند این بود که من حالا هنری تر میانش می کنم: کانون یا مرکز تشمس است که انجمنهای رنگینی از خودش ساحط می کند یا مرکز تجمع است که انجمنها و پروتوهای متفاوتی را در یک مرکز می تواند جمع آوری کند. ما حتماً آن زمان بر سر ترجمه این نام به زبانهای فرنگی کلی بحث کردیم. الان آنطور که کانون نویسندگان ایران را در همه جای دنیا می شناسند، انگلیسی آن را به اسم ASSOCIATION می شناسند و فرانسوی ها آن را به نام ASSOCIATION می توان آن را به «انجمن» هم ترجمه کرد. ولی نام کانون جانانده و ثبت شده است و جزو هویت آن است. کانون ۲۵ یا ۲۶ سال است

که با این اسم بزرگ شده، دیگر نمی شود در این سن و سال اسمش را عوض کرد. این است که بهتر است هر بحثی راجع به تغییر اسم کانون متنی باشد مگر این که مجمع عمومی تصمیم بگیرند.

● خیلی: یکی از اعضا مشهور کانون در جایی گفته است: که تعدادی نویسنده و چند نفر شاعر برای این کار کافی است. یا قبلاً گفته بوده اند: تمام کسانی که در کانون نویسندگان عضو بوده اند و بعداً عضو شورای نویسندگان شده اند، باید استقامت داشته باشند و بیایند و دوباره عضو کانون بشوند، چیزهای از این قبیل سالهاست که شنیده شده است. مثلاً من در سال ۵۸ این دوستی بوجوه آمد که به عقیده من خیلی دردناک بود و حالا خیلی از دوستان به آن رسیده اند که نباید چنین کاری می شد. به هر صورت شده، درباره چگونگی دعوت از نویسندگان سراسر کشور، عرض کنم، آقای غفار حسینی لرموند که آقای پرهام گفته اند، من و آقای فاضل از اعضای اصلی هیئت دبیران کانون هستیم و یکی دو نفر هم که از املی علی البدل هستند، بیایند و کار را شروع کنیم. به عقیده من هم این کار نمی تواند درست باشد. چرا که اکثریت ندارند. حالا اگر اکثر هیئت دبیران بودند، چنین کاری را می شد کرد. تعدادی از دوستان از سال ۶۹ به بعد نشسته اند و تصمیماتی گرفته اند، تا کانون دوباره شروع به کار کنند. حال که تعدادی از دوستان فراهم شده اند، من معتقدم که همین دوستان، از دوستان دیگر چه شهرستانی و چه تهرانی دعوت کنند، من شیدهام اساتذات را دارند می خوانند و روی آن نظر می دهند. چطور است که از همه بزرگواران این دعوت را به عمل نیاورند؟

● چهل تن: راجع به دعوت کنندگان، من فکر می کنم حرکتی که اخیراً آغاز شده، هنوز شکل نگرفته و خود جوش است. به این دلیل که هنوز یک عده از دوستان ما معتقدند الان زمان مناسبی برای فعالیت موقت آمیز و تمهیدات کانون نیست. پس چطور می شود که شکل اجرا شکل گرفته باشد؟ حتی اگر که بررسی اساتذات مطرح بوده باشد؟ ممکن است هر وقتی عده ای از نویسندگان دور هم جمع بشوند و بگویند اگر حال بخاریم شروع کنیم چگونه اساتذات می باید داشته باشیم؟ طبیعتاً اینها می توانند به مجمع عمومی و یا جمعی که از طرف همه رسمیت دارند پیشنهاد بدهند. این است که جای نگرانی نیست. چه بسا که هنوز این جلسات به جایی نرسیده، هنوز یک عده ای دور هم جمع می شوند که چه بکنیم، چه نکنیم؟ متها شکل فعالیت مجده کانون از بحثهایی است که مطرح است. در اساتذات که من نگاه کردم، پیشنهادهایی شده، الان ما دو سه نفر از اعضای هیئت دبیران را داریم و البته این به این معنی نیست که اگر این دو سه نفر از اقدام خودداری کنند دیگر کانون تعطیل می شود. یکی از راههای همانطور که آقای غفار حسینی گفتند، این بوده که ۳۰، ۴۰ نفر یا بیشتر از اعضای کانون برای تصمیم گیری راجع به سرنوشت کانون درخواست مجمع عمومی بکنند. حالا وقتی مخاطب و هیئت دبیران نیست، یا اگر هست می گوید دیگر من نیستم، طبیعی است که هیئت به عنوان یک هسته و در جهت دعوت عام از بقیه نویسندگان عضو کانون اقدام بکند، و این هسته شکل بگیرد و برای گسترش و شکل فعالیت و تمهیدات همگی تصمیم بگیرند.

● مشکرم

گفتگو با محمد قاضی

روزنه‌ای به غرب



محمد قاضی از معدود مترجمانی است که فقط نامشان بر روی کتاب کافیست تا تردید را به جامعه یقین در آورد. با نام او کتابهای ارزشمند جهانی در گذر روزگار به کتابهای بالینی بسیاری فارسی زبانان بدل گشته‌اند. شازده کوچولو، دن کیشوت، و آثار کازاتزاکیس و دهها کتاب دیگر را با حضور او، در زبان فارسی پذیرفته‌ایم و اینک این حضور هشتاد ساله شده است. پس در این گرامیداشت، با او به گفتگو نشسته‌ایم.

تکاپو

گرفنازیهای زندگی و کوشش در راه کسب معاش امکان ادامه کار به من نمی‌داد و من ترجمه را تعطیل کرده بودم تا در سال ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ عشق و علاقه سابق به ترجمه در من زنده شد و من با ترجمه کتاب جزیره پنگوئنهای آناتول فرانس و ترجمه کتاب سپید دندان از جک لندن دوباره به این کار رو آوردم و اکنون که سال ۱۳۷۲ است و چهل و دو یا چهل و سه سال از آن ماجرا می‌گذرد من همچنان به کار ترجمه ادامه می‌دهم و به آن علاقه دارم. بطوری که در پرداختن به این کار اصلاً هسکتی نمی‌شاسم.

آثاری که تاکنون ترجمه کرده‌اید از چه زبانی بود؟ ترجمه کدام اثر یا اثرها بیش از همه مورد رضایت خود شما بوده، اگر ممکن است هلت آن را نیز بگویید.

من اصولاً همه کتابهای ترجمه خود را از روی متن فرانسه ترجمه می‌کنم، چون همانطور که قبلاً عرض کردم زبان خارجی اولم فرانسه بوده و در مدرسه تنها با این زبان درس خوانده‌ام. البته شخصاً هم تا حدودی به تحصیل زبان انگلیسی پرداخته و در آن زبان هم کسب اطلاعاتی کرده‌ام ولی زبان ترجمه‌ام فرانسوی است. بنابراین کتابهایی را نیز که اصلشان فرانسه نیست مانند دن کیشوت، تان و شراب، آزادی یا مرگ و کلیم سامگین و غیره که به زبانهای اسپانیایی، ایتالیایی، یونانی و روسی بوده‌اند من آنها را از روی ترجمه فرانسه‌شان به فارسی برگردانده‌ام منتها اگر متنی هم از ترجمه انگلیسی آنها داشته‌ام در حین ترجمه کتاب از روی متن فرانسه نگاهی هم به متن انگلیسی آن کرده‌ام، و اگر اختلافی در دو متن دیده‌ام در باور قی قید کرده‌ام. اگر هم متن انگلیسی آن را نداشته‌ام به همان ترجمه از روی متن فرانسه اکتفا کرده‌ام و اما در مورد این سوال که

اگر خواننده باشید جواب این سوال را خواهید یافت توضیحاً عرض می‌کنم که من در سال ۱۳۰۷ پس از این که در شهر مهاباد ششم ابتدایی را به پایان رساندم و دبیرستان هم ندانست که به تحصیل ادامه بدهم در نزد آقای به نام آقای عبدالرحمن گبر که از کردهای عراق بود و کم و بیش زبان فرانسه می‌دانست شروع به خواندن زبان فرانسه از روی کتاب lecture کلاس اول که خودش به من داده بود کردم و از همان آغاز احساس کردم که شوق و ذوق و استعداد عجیبی برای آموختن این زبان دارم. کتاب lecture کلاس اول که به پایان رسید، دیگر آقای گبر کتاب lecture کلاس دوم را بدادند و تحصیل زبان فرانسه‌ام هم مانند تحصیلات مدرسه‌ام تعطیل شد. خوشبختانه در سال ۱۳۰۸ بخت و اقبال با من یاری کرد و من توانستم برای ادامه تحصیل به تهران بیایم. در تهران در کلاس اول متوسطه در دبیرستان دارالفنون زبان خارجی که به شاگردان درس می‌دادند زبان فرانسه بود و من به خاطر تحصیل مختصری که در مهاباد در نزد آقای گبر کرده بودم بهترین شاگرد کلاس در زبان فرانسه بودم و همین شورو شوق و امتیاز در من عشق به ترجمه را برانگیخت و مرا وا می‌داشت به این که بیشتر در کتابهای فرانسه به مطالعه بپردازم و استعداد در ترجمه را در خود تقویت کنم. سرانجام در سال ۱۳۱۷ نخستین بار ترجمه فیلانمای از دن کیشوت و سپس با ترجمه کتاب کلود ولگرد از ویکتور هرگو کار ترجمه را شروع کردم، این هر دو ترجمه‌ام را بنگاه انتشارات افشاری چاپ کرد و چاپ آنها بیشتر مرا تشویق به ادامه این کار کرد. در سال ۱۳۱۸ لیسانس حقوق گرفتم و به خدمت سرایزی رفتم و سپس در ۱۳۲۲ ازدواج کردم و به دنبال کار گزینم تا در وزارت دارایی و امور اقتصاد کاری پیدا کردم دیگر

روز موعود تا به خانه استاد در آمدم با خامی سالخورده و خوشرویی رو برو شدم که از لهجه شیرین شمالیش پیدا بود همسر استاد است. مرا به مهربانی به درون خواند. آن بررگوار پشت میزش مشغول نوشتن بود. با ورود من دست از کار کشیده و پس از پاسخ سلام و احوالپرسی در اتاق پذیرایی نشستیم. اولین چیزی که در نگاه اول مرا به شگفت وادی می‌دیده برخلاف عرف اکثر مشاهیر معاصر، زندگی ساده و بی‌آلایش و به ویژه امتدادی بزرگ مشاغل شغله تاباک مهاباد بود. من چون گمان می‌کردم نام استاد را پیش از این با عنوان دکتر محمد قاضی شنیده‌ام مرتب می‌گفتم «آقای دکتر» از این رو قاضی گفت.

روزی در هشتاد و سه سالگرد تولد آناتول فرانس، سلطان نثر فرانسه، وزیر فرهنگ به وی گفتم من از طرف جمهوری فرانسه مأموریت دارم هر تقاضایی شما داشته باشید بر آورده کنم. آناتول فرانس گفت: خواهش دارم به من یک مدرک ششم ابتدایی بدهید چون هیچ مدرکی ندارم.

و پس از آن قاضی به شوخی افزود:

من هم از شما خواهش می‌کنم یک مدرک کلاس ششم ابتدایی به من بدهید.

و قدری خندید و ادامه داد:

من هیچ دکترایی ندارم

براستی کدام مدرک در خور فضل و کمال چنین انسانی است و مگر ارزنده‌ترین مدرک برتری یک انسان چیزی غیر از ثمره وی از زندگی و اثرش نیست. جناب قاضی ابتدا بفرمائید کار ترجمه را از چه زمانی و با چه انگیزه و در پی چه آرمانی آغاز کرده‌ید؟

سی‌دوم کتاب خاطرات مرا خوانده‌اید یا نه

تکاپو / دوره نو / ۷

ترجمه کلاسیک از آناری که تاکنون ترجمه کرده‌ام مورد رعایت مسد باید توضیحاً عرض کنم که از نظر رعایت سبک نویسنده و تناسب رمان تألیف کتاب با سبک نثری که در آن زمان متداول بوده است ترجمه کتابهای دن کیشوت و دکامرون و تلماک را بهترین ترجمه می‌دانم و اما از نظر موضوع کتاب و پیروی از رسالتی که در ترجمه برای خود قائل هستم ترجمه کتابهای نان و شراب و در باره مفهوم انجیلیها و قربانی و در زیر یوغ را بهترین می‌دانم در نتیجه امتیاز ترجمه‌های دسته اول به خاطر حفظ سبک است و ترجمه‌های دسته دوم به خاطر موضوع کتاب

از دیدگاه جنابعالی یک مترجم خوب چه ویژگیهایی داراست و وظیفه او در پراکندگی نقشهای دوگانه زبان چیست و آیا تنها تسلط بر زبان مبدأ و زبان مقصد برای یک مترجم کافی است؟

یک مترجم خوب باید دارای این ویژگیها باشد: اولاً در زبانی که از آن ترجمه می‌کند بسیار وارد باشد و چه بهتر اگر توانسته باشد تعصبات خود را در آن زبان در کشوری که با آن زبان حرف می‌زند انجام بدهد یعنی مثلاً زبان فرانسه را در کشور فرانسه، زبان انگلیسی را در کشور انگلستان، زبان آلمانی را در کشور آلمان و زبان روسی را در روسیه فرا گرفته باشد. متأسفانه من امکان دستیابی بدین افتخار را پیدا نکرده‌ام و زبان فرانسه را که زبان ترجمه من است در همین جا آموخته‌ام ثانیاً به زبان وطن خودش که متن خارجی را به آن برمی‌گرداند از حد وارد بوده، به زبان خارجی هم واردتر باشد. حسن شرط اول این است که هیچ مطلبی برایش نامفهوم نخواهد ماند و همه ترجمه‌هایش درست نخواهد بود؛ حسن شرط دوم این است که ترجمه را در جملات فارسی صحیح و بدون غلط عرضه خواهد کرد و رعایت دستور زبان را در جملات خواهد نمود. سوم این که سبک و سیاق نویسنده را رعایت کند. توضیح این که نویسندگان خارجی هر کدام شیوه خاصی در نوشتن دارند مثلاً نیکوس کارانتزاکیس نویسنده یونانی نویسنده‌ای است شیرین سخن و بذله‌گو که اغلب جملاتش با شوخی و بذله‌گویی همراه است و مترجم خوب آن است که در ترجمه فارسی نیز آن شیرین زبانی و بذله‌گویی را حفظ کند و به همان اندازه که خوانندگان یونانی از نوشته‌های کازانتزاکیس به خنده می‌افتند و لذت می‌برند خوانندگان فارسی زبان هم از خواندن آثار ترجمه شده او بخندند و لذت ببرن. من اگر حمل بر خودستایی شود در ترجمه آثار این نویسنده مانند آزادی یا مرگ، مسیح باز مصلوب و زوربای یونانی کاملاً رعایت این نکته را کرده‌ام و خوانندگان بارها این نکته را به من

گوشه کرده‌اند. متأسفانه عده‌ای از مترجمان بام‌ها هم هستند یا بوده‌اند که رعایت این مطلب را نکرده و همه کتابها را به سبک انشای روزنامه‌ای ترجمه کرده‌اند مثلاً آمانول فرانس نویسنده‌ای طنز نویس و کنایه‌گو است، رومن رولان نویسنده‌ای حنک و قلمی است و بدون هیچ لطف و ظرافتی قلم می‌زند، بنابراین در ترجمه آثار ایشان نیز مترجم باید آن ویژگیها را رعایت کند. و اما آنچه به عنوان شرایط مترجم خوب بودن ذکر شد شرطهای لازمند اما کافی نیستند. مترجم باید علاوه بر آن شرایط سه‌گانه که برای مترجم شدن ضروری و حتماً لازمند دارای ذوق و سلیقه مترجمی هم باشد بدین معنی که به این کار علاقه‌مند باشد. ظرافت‌ها و

شیرینکاریهای لازم را در کار خود مکار برد و اثر را به صورتی در پیآورد که اصلاً شایسته به ترجمه نداشته باشد و حرافته خیال کند که مترجم این کتاب را خودش نوشته است.

جنابعالی چه تعریفی از امانت در ترجمه دارید و بفرمایید هنگام ترجمه برای حفظ سبک نویسنده چه باید کرد؟ بعضی اشخاص کتابی را از زبان خارجی می‌خوانند و سپس شروع به نوشتن آنچه از آن کتاب خوانده و فهمیده‌اند و به یادشان مانده است. به این جور ترجمه‌ها می‌گویند ترجمه آزاد و مفهوم امانت اصلاً در آن‌ها رعایت نشده است. ترجمه درست آن است که آدم جمله به جمله

کتاب را بخواند و عین همان جمله را در قالب فارسی روان بریزد بی آن که چیزی بر آن بیفزاید یا چیزی از آن کم کند و اگر به ضرب‌المثلی هم برخورد که عین آن در فارسی نیست ولی معادل آن هست معادل فارسی آن را در متن ترجمه پیآورد و در پاورقی بنویسد که اصل ضرب‌المثل در زبان خارجی به چه صورت بوده است من این کار را در ترجمه دن کیشوت کاملاً رعایت کرده و ضرب‌المثلهای زیادی در متن بوده است که معادل فارسی آنها را آورده و در زیر توضیح داده‌ام که اصل خارجی آن چه بوده است. یک بار هم در حالی که مشغول ترجمه کتاب سقوط پاریس نوشته ایلیا ارنوگ نویسنده اهل شوروی بودم و کتاب را به نیمه رسانده بودم شنیدم این کتاب قبلاً به فارسی ترجمه شده است. دلسرد شدم و خواستم دست از ترجمه بردارم و وقتی به دنبال آن ترجمه گشتم و آن را پیدا کردم دیدم آقای ذبیح‌الله منصوری آن کتاب هشتصد صفحه‌ای را در دوست صفحه آورده‌است. به کار خود ادامه دادم و فهمیدم که آقای منصوری همه قسمتهای شیرین کتاب را حذف کرده است. این گونه ترجمه فاقد امانت است و مترجم اگر هم بخواهد یک یا دو قسمت از کتاب را حذف کند باید در مقدمه بنویسد که مثلاً به فلان علت آن قسمت از کتاب را ترجمه نکرده‌است. برای رعایت در حفظ سبک هم در پاسخ به سوال سوم شما مطالبی عرض کردم به گمانم که همان توضیحات نظر شما را تأمین کرده باشد.

به عقیده شما ترجمه چه تأثیری در رشد و اعتلای فرهنگی ملل دارد و مترجمین فارسی چه وظیفه‌ای در قبال زبان فارسی دارند؟

یک بار در یک مصاحبه تقریباً سوالی در همین زمینه از من شده بود و من در جواب گفتم به عقیده من مترجم نه منزله دربیجه یا وروره یا پهنره‌ای است به روی فضای فرهنگی دنیای غرب، و هر چه این دربیجه یا روزنه یا پهنره بزرگتر و روشن تر باشد طالبان فارسی زبان دید بهتر و آشکارتری به روی دنیای فرهنگ و هنر مغرب خواهد داشت. جای شوخی و تعارف نیست که ما در زمینه فرهنگ و هنر و صنعت و معرفت دستکم پانصد سال از اروپاییان عقب‌تر هستیم و بحر در زمینه شعر و شاعری که ما از ایشان سیار جلوتر هستیم و در نزد ایشان هرگز کسانی چون فردوسی و نظامی و خیام و سعدی و حافظ نیامده‌اند و نخواهند آمد در سایر زمینه‌ها از ایشان بسیار عقب هستیم و باید تلاش کنیم تا خودمان را به ایشان برسانیم. مترجم یکی از وسایلی نیل به این مقصود است. مترجم است که باید همزبانان خود را با طرز فکر و فرهنگ و دانش غرب آشنا کند و راه رسیدن به آن پایه از

ترقی و تعالی را که امروزه حتا در کره ما هم پیاده شده و تحقیقاتی در آن کرده‌اند و ایک در پی‌آند که در کره مرخ هم پیاده شوند به ما بنمایند. با این توضیح باید قبول بفرمایید که ترجمه تأثیر بسیار والایی در رشد و اعتلای فرهنگ ملل خوب در نزد ما دارد و وظیفه مترجمین ما این است که کتابهای روشنگر واقعیات و رد موهومات و خرافات و دفاع از آزادی و دموکراسی و حقوق ملتها و مطالب مفید دیگر را به زبان فارسی ترجمه کند و ما را بیشتر با طرز فکر و فهم و معرفت و علم و هنر و صنعت غرب آشنا کند.

استاد هزیزه به عنوان آخرین سوال از شما می‌پرسم راز موفقیت خود را در ترجمه در چه می‌بینید و چه رهنمودی برای مترجمان جوان کشورمان دارید؟

در این که تست موفقیت در ترجمه به من می‌دهد متفکرم و امیدوارم که تعارف نباشد. البته تشویقهای فراوانی هم که چه از طرف خوانندگان و چه از طرف ناشران از من می‌شود تا حدودی مؤید فرموده سرکار است و نشان می‌دهد که برآستی تا حدودی در این کار خوه موفق بوده‌ام و از این لحاظ من هم به خود مبالم و اما این که از من پرسیده‌اید راز این موفقیت من در چیست و چه رهنمودی برای مترجمان در این زمینه دارم من گمان می‌کنم که در مجموع به هنگام پاسخ دادن به سوالهای فنی شما به این سوالاتان نیز پاسخ داده باشم، مع هذا برای این که جواب مستغنی هم به این سوال بدهم عرض می‌کنم که من راز موفقیت خود را در چند نکته می‌بینم. اولاً کتابی که برای ترجمه انتخاب می‌کنم صرف نظر از اینکه ممکن است دارای یک ارزش ادبی کلاسیک مانند دن کیشوت، دکامرون، تلماک و غیره باشد و اثر ادبی معروفی مانند گلستان سعدی و

کلیله و دمنه و تاریخ یبختی و غیره که به همه زبانهای رده دنیا ترجمه شده‌اند اصولاً بیشتر کتابهایی را برای ترجمه انتخاب می‌کنم که دارای یک رسالت انسانی هستند. کتابهایی که در آنها از آزادی، دموکراسی، حقوق انسانی، روشمذکری، شرافت و انسانیت، نبرد با خرافات و موهومات و مبارزه با استبداد و دیکتاتوری و استثمار و استثمار و غیره بحث شده است و تنها به این اکتفا نمی‌کنم که کتاب داستانی زیبا باشد و از آن رسالت‌ها در او نباشد. دوم این که در ترجمه رعایت امانت را به مفهوم درست کلمه می‌کنم و هیچ قسمتی از آن را تا مجبور نباشم حذف نمی‌کنم. در ترجمه نه چیزی از متن کم می‌کنم و نه چیزی به آن می‌افزایم و همان مطلب مورد نظر و نوشته مؤلف را به فارسی بر می‌گردانم. سوم این که در ترجمه همانطور که قبلاً عرض کردم می‌کرشم سبک و سیاق نویسنده را به تمام معنی حفظ کنم. در نتیجه شما ملاحظه فرمایید که نثر دن کیشوت من یا نثر رمانهای اجتماعیم فرق دارد. نثر شازده کوچولو من یا نثر کتابهای دیگر خیلی فرق دارد. در توصیه‌ای هم که به مترجمان جوان می‌کنم از همه چیز واجبتر این است که بکشند مطلبی را که می‌خوانند ترجمه کنند خوب بفهمند. سپس آن را به یک فارسی روان و مطلوب در آورند و در این راه تا می‌توانند از واژه‌های فارسی بیشتر استفاده کنند تا از واژه‌های عربی، دیگر این که سبک نویسنده را رعایت کند و آن حالت روحی او را اگر ظریف یا طنز نویس یا روشن بیان است در ترجمه حفظ کند. □

مژده جعفری پود

ژوسیان ساوینیو^۱
ترجمه محمد اسدی

اندیشه‌های رمانی

گفتگو با میلان کوندرا



از سال ۱۹۸۵ که یک روزنامه آمریکایی حرفهای تحریف شده‌ای را با عنوان گفتگو با میلان کوندرا به چاپ رساند، او دیگر با هیچ خبرنگاری مصاحبه نکرد. برای بسیاری از نویسندگان این خیانتها و تحریفها موضوع ناآشنایی نیست و البته هرکدام هم به نوعی با آن روبرو می‌شوند: بعضیها با رندی و شوخ طبعی که گاه همین آب به آسیاب حریف می‌ریزد و پاره‌ای هم با احتیاطی و تحقیر. کوندرا نه شوخی می‌کند و نه تحقیر. با قدرت تمام می‌جنگد تا آن‌گونه که دلخواه اوست خوانده و فهمیده شود. این را در کار آخر او می‌توان دید: وصیت خیانت شده. مجموعه‌ای از نه متن که مستقیماً به زبان فرانسه نوشته شده است.

میلان کوندرا در پاسخ تقاضای لوموند برای مصاحبه، پذیرفت تا به صورت کتبی به سه مسئله که دلمشغولی اصلی کنونی اوست، پاسخ گوید: سیر تحول آثارش که بخشی در چکسلواکی و بخشی در فرانسه نوشته شده است؛ ناتوانی اروپا در درک رمان به عنوان «وحدتی تاریخی» و سرانجام فرانسه ترسی^۲ فرهنگی حاکم بر جهان.

در سیر تحول رمان نویسی من، میان آنچه در فرانسه و آنچه در بوهم^۳ نوشته‌ام، میان رمانهایی که حوادث آنها در بوهم کمونیستی روی می‌دهد و رمان **جاودانگی** که وقایعش در فرانسه می‌گذرد، هیچ گسستی نیست. فرض چنین گسستی و به ویژه ناگزیر دانستن آن در حکم گردن گذاشتن به دو پیش‌داوری است.

بخشتین پیش‌داوری جنبه زیبایی‌شناختی دارد و هنر رمان و غایت آن را به پرسش می‌کشد. عده‌ای در این هنر پیش از هر چیز در جست و جوی گزارشی از یک کشور یا یک جامعه هستند. به عنوان مثال **رمان زندگی جای دیگر است**^۵ سرگذشت شاعر بسیار جوانی را در دوران اوج استالینسم بازگو می‌کند. چنین انمودانشود که من با نوشتن این اثر اندیشه کشف استالینسم را در سر داشتم؛ در ۱۹۶۹ وقتی نوشتن رمان را به پایان بردم استالینسم دیگر رسوای خاص و عام بود. این کتاب درونمایه‌ای وجودی دارد؛ درونمایه‌ای تغزلی. تغزلی انقلابی دوران ترور کمونیستی پرتوی دور از انتظار بر تمایلی تغزلی جاودانه بشرافکننده است.

به همین ترتیب در **جاودانگی**، درونمایه اصلی، «جامعه نمایشی» غرب کنونی نیست. انسان همواره شیفته بازی و نمایش بوده و همواره نطفه «جامعه نمایشی» را با خود داشته است. این جامعه چیزی جز فراکنشی یک مسئله وجودی همیشگی، آنهم در ابعاد اجتماعی گسترده نیست؛ مسئله تصویر آدمی است در چشم دیگران که از همان اولین کتابم، مرا به خود مشغول داشته است.

دومین پیش‌داوری، این باور است که جهان کمونیستی و جهان دموکراتیک با هم تضادی تقریباً مطلق دارند. شاید از نظر سیاسی یا اقتصادی این اعتقاد درستی باشد اما سرای رمان‌نویس، نقطه شروع زندگی ملموس و واقعی فرد است و از این نظرگاه وجوه تشابه این دو جهان به اندازه تصادشان چشمگیر است. وقتی من در چکسلواکی اولین مجموعه **آپارتمانهای اجاره‌ای ارزان**^۶ را دیدم به نظرم آمد که جلوه واقعی دهشت کمونیستی را می‌بینم! در غوغای بلندگوهایی که همه‌جا را با عز و تیز موزیکال پر کرده بودند، اراده تبدیل افراد را به جماعتی از کودکانی که با همان سروصدای تحمیلی با هم متحد شده بودند، بارشناختم. فقط بعدها بود که دریافتم کمونیسم با

- در جاودانگی، درونمایه اصلی، «جامعه نمایشی» غرب کنونی نیست.
- جهان کمونیستی و جهان دموکراتیک با هم تضادی مطلق دارند.
- شکست اروپا در این است که نتوانسته به رمان، اروپایی‌ترین هنر، همچون وحدتی تاریخی بیندیشد.
- زمان ادبیات ملی سپری شده و زمان ادبیات جهانی فرارسیده است.
- اهمیت رمان‌نویسهای بزرگ امریکایی سال سی را فرانسویان کشف کردند.

وصیت خیانت شده گوته

یکی از شکستهای اروپا این است که هرگز نتوانسته درباره رمان، یعنی اروپایی‌ترین هنر، همچون وحدتی تاریخی بیندیشد. هر کتاب درسی یا هر مجموعه‌ای را که باز کنید، می‌بینید که در آن ادبیات جهانی همواره به عنوان جمع ادبیاتهای ملی به حساب آمده است. به مثابه تاریخ ادبیاتها به صورت جمع! و حال آنکه فقط در محدوده رمان، استرن^۸ از رابله ابهام گرفته است و دیدرو از استرن و گوته از دیدرو. از همان آغاز، منطقی تحول [ادبیات] فراملی بوده است. این نکته را گوته بارها و با تأکید به زبان آورده است: زمان ادبیات ملی سپری شده و زمان ادبیات جهانی فرارسیده است. این فکر، به تعبیری، بخشی از وصیت گوته است. باز هم وصیتی خیانت شده. چرا که نقد و تاریخ ادبیات نمی‌دانند چگونه از قید اختصاص یابی جغرافیایی خود رهایی یابند. بررسی یک رمان در زمینه ملی آن بی‌تردید در درک نقشی که این رمان در تاریخ ملتی داشته، مفید و مؤثر می‌افتد اما اگر رمان را به مثابه اثری هنری در نظر بگیریم چنین بررسی‌ای راه به جایی نمی‌برد. برای بررسی هنری رمان، زمینه اروپایی ضروری است. همین زمینه که درباره دستاورد رمانی معین برای یک ملت سخنی ندارد در عوض می‌گوید که آن رمان چه ره‌آوردی برای هنر رمان داشته و از

یک روایت کاریکاتوری یا اغراق‌آمیز، وجود مشترک دنیای مدرن را به من نشان داده است. همان دیوان‌سالاری مسلط در همه جا و سر همه چیز، نخوت نهادها در قبال مراجعان که جای مبارزه طبقاتی را گرفته است، انحطاط مهارتهای دستی، بلاهت کودکانه گفتار رسمی. تعطیلات برنامه‌ریزی شده گله‌وار، زشتی روسنا که در آن دیگر از نشانه‌های سرانگشت دهقان خبری نیست، یکنواختی و از میان همه این وجوه مشترک، بدترین آنها یعنی بی‌احترامی به فرد و زندگی خصوصی‌اش. در جهان آزاد این بی‌احترامی را زیر پوشش حق مقدس دسترسی به اطلاعات توجیه می‌کند. اما آیا پلیس کمونیستی که در جای جای اتاق خوابهایمان میکروفون کار گذاشته بود نمی‌توانست ادعا کند که او هم دارد «حق دسترسی به اطلاعات موردنظر خود را اعمال می‌کند؟» ما همگی، در این نظام یا در آن نظام، در دنیایی زندگی کرده‌ایم که بر آن گرابشهای ژرف یکسانی حاکم بوده است. یعنی با شیطانی که محبوبترین شخصیت آفریده من پروفیسور آوناریوس^۷ در رمان **جاودانگی** از آن سخن می‌گوید. از این دیدگاه تجربه کمونیسم در نظر من پیش درآمدی‌حالی‌سر دنیای مدرن به طور کلی، جلوه می‌کند. این تجربه حساسیت بیشتر مرا نسبت به پدیده‌های پوچی برانگیخت که در این جا به طبخ خاطر همانند اموری ساده و پیش پا افتاده یا به عنوان نشانه ضروری حضرت دموکراسی پذیرفته می‌شود

صهده روشن کردن کدام یک از جنبه‌های کشف‌نشده حتی برآمده و چه صورتهای تازه‌ای را یافته است. اندیشه‌گوته بدین معناست: فقط زمینه فراملی می‌تواند ارزشهای زیبایی شناختی اثری را آشکار سازد.

کتاب ژاکو جیری مذهب^۹ در تاریخ ادبیات فرانسه نمایشگر چیزی پیش از تفنن این متفکر بزرگ نبود. اما در تاریخ رمان اروپایی همین «تفنن» همچون اثری اساسی جلوه کرده که امکانات عظیم صورت رمانی را دربر دارد، امکاناتی که هنوز هم بعد از دویست سال الهامبخش هنر رمان است. فرض کنیم رمان نبوغ‌آسا و بدیع یک نویسنده اهل لاپرنی^{۱۰} [منطقه کوچکی در فلاند] به فرانسه ترجمه شود. نویسنده لاپرنی از خوشحالی سر از پا نمی‌شناسد چراکه بالاخره جسارتها و قابلیت‌های هنری او موضوع بحث همگانش خواهد شد! اما فرض کنیم که گرداندگان جدی‌ترین روزنامه فرانسوی برای نشان دادن جدیدیت خود در پی تحقیقات بی‌پایان در دانشگاهی یک متخصص بسیار فاضل در زمینه زبان لاپرنی پیدا می‌کنند و مقاله‌ای از او به چاپ می‌رسانند که در آن جناب متخصص درباره آگاهیهای گسترده خود از منطقه کوچک لاپرنی که موضوع صحبت رمان‌نویس نیز هست، قلمفرسایی می‌کند... رمان‌نویس غرق در نومیدی دیگر نمی‌تواند کومه یخی خود را پیدا کند و در میان برف جان می‌بازد...

این اتفاقی نیست که داستانیسکی معتبرترین مدافع خود را در وجوه آندره‌زید یافته است و ایپسن در برنارد شار، تصادفی نیست که هیچ‌کس جویس را بهتر از بروش^{۱۱} دریافته و اهمیت رمان‌نویس‌های بزرگ آمریکایی سالهای سی و مالرو، سارتر و کلرود آدموند مآنی^{۱۲} کشف کردند و بهترین کتاب درباره گومروویچ^{۱۳} را یک یونانی به نام پروگیدیس^{۱۴} نوشته که حتی یک کلمه لهستانی نمی‌داند و ژرف‌ترین تحلیل از آثار فروتنس را نه اسپانیایی‌دانان بلکه اسکارتای^{۱۵} ایتالیایی ارائه کرده و زیبایی‌شناسی رابله را نه یک فرانسوی بلکه یک روسی یعنی باختین^{۱۶} شناسانده است. اینها استثنای عجیبی بر قاعده نیستند، نه، اینها خود قاعده‌اند. فاصله‌گیری جغرافیایی مشاهده‌گر را از زمینه محلی دور می‌کند و به او امکان می‌دهد که ارزشهای زیبایی شناختی اثر را بهتر دریابد.

فرانسه ترسی، واقعیت دارد

به جهت تجربه‌ها و سلیقه‌های من یک نویسنده اروپای مرکزی هستم. من خیلی بیشتر از

پاناکچک^{۱۷}، کافکا و موزیل^{۱۸} آموخته‌ام تا از دئوسی یا پروست. اما در اواسط زندگی، من و زنم به فرانسه مهاجرت کردیم. این تعیین‌کننده‌ترین رویداد تمام هستی من و کلید کار و زندگی من است.

چندسال پیش در امریکا یک کتابشناسی درباره من به چاپ رسید که در آن از کارهایی که در فرانسه انجام داده‌ام و از آنچه در اینجا درباره من نوشته‌اند تقریباً هیچ نشانی نیست و حال آنکه در فرانسه است که من مهمترین بخش دوران بلوغ زندگی‌ام را گذرانده‌ام. در اینحاست که در طول هیجده سال کلاس درس کوچک و شاگردانی برای خود داشته‌ام. اینجاست که من، نهال دوستی‌هایی نشانده‌ام که برایم عزیزترینند. اینجاست که پخته‌ترین کتابهایم را نوشته‌ام و زودتر و بهتر از هر کجای دیگر حرفم را فهمیده‌اند.

در همین‌جاست که ناشر آثارم از بیست سال پیش موفیق‌ترین نسخه کتابهایم را اولین بار منتشر می‌کند. گفتم موفیق‌ترین نسخه چون که حدود سال ۱۹۸۵ ترجمه فرانسه همه رمانهایم را جمله به جمله بازنگری کردم؛ کاری فشرده که دو سال طول کشید. از آن زمان متن فرانسه را متن اصلی می‌دانم و اجاره می‌دهم رمانهایم هم از چک ترجمه شود و هم از فرانسه و حتی برای ترجمه از فرانسه اندکی ترجیح قایلیم.

چون در جریان بازنگری ترجمه کتابهایی که مدت‌های دراز آنها را بازخوانی نکرده بودم نمی‌توانستم خود را از دقت‌تکرار ادبیه‌ای یا حذف و افزودن حمله‌ای باز دارم. ناشر چک که از دو سال پیش تمام رمانهایم را به تدریج چاپ می‌کند کاملاً طبیعی می‌داند که متن فرانسه کتابهایم را الگو قرار دهد. وقتی برای او متنی را آماده می‌کنم خودم به مقایسه آن با متن فرانسه می‌پردازم و کوچکترین تغییراتی را که در این خلال در متن داده‌ام در آن وارد می‌کنم. حالا به راحتی می‌شود خشم و عصبانیت مرا مجسم کرد وقتی فهمیدم که اخیراً در خیلی از کشورهای آسیایی بسیاری از رمانهایم را بی‌اطلاع من از روی متنی آمریکایی آن ترجمه کرده‌اند!^{۱۹} وقتی یک ناشر چینی و یک دانشگاهی آمریکایی چنین وانمود می‌کنند که جایگاه فرانسه را در آثار من در نمی‌یابند، آیا این غفلت و سهل‌انگاری است یا یک چیز دیگر؟ به هنگام سفر همه جا این گفتار مثل ترجیع‌بند بگوشم می‌رسد «ادبیات فرانسه؟ اینکه دیگر اهمیتی ندارد»

راستن را بخواهید مزخرف می‌گویند اما چیزی که به این مزخرف‌گویی اهمیت می‌دهد حالت سرخوشی و لذتی است که با گفتن این حرف همراه است. چون فرانسه ترسی واقعیت

دارد. ابتذال و میامی‌گی جهانی می‌خواهد از برتری فرهنگی فرانسه که قرن‌ها به درازا کشیده، انتقام بگیرد یا شاید هم این یکی از اشکال طرد اروپا در قاره‌های دیگر است. نخوت فرانسه‌ترسی، درست مثل محوت کشورهای بزرگ در برابر کشور کوچکی که من از آن می‌آیم، اعماق وجودم را آزار می‌دهد. امیدوارم که احساساتی بودنم را بر من سحشایند. در سال ۱۹۷۱ وقتی کتاب رقص و دایره^{۲۰} را تمام کردم، اعتقاد راسخ داشتم که نقطه پایانی بر فعالیت ادبی خود گذاشته‌ام.

زمان اشغال روسها، سخت‌ترین دوره زندگی‌م بود. هرگز فراموش نمی‌کنم که در آن هنگام فقط دوستان فرانسوی از من حمایت کردند. گلوو گالیمار^{۲۱} به نویسنده پراگ‌اش که دیگر هوای نوشتن در سر نداشت مرتباً سر می‌زد. در طول سالها در صندوق پست خود فقط نامه پاران فرانسوی را می‌یافتم. به لطف پافشاری سرسختانه و مهربانانه آنان بود که سرانجام تصمیم به مهاجرت گرفتم. و در فرانسه احساس فراموش‌نشده تولدی دیگر را تجربه کردم. و بعد از یک هفته شش ساله، آرام آرام به ادبیات بازگشتم. آن روزها این جمله ورد زبان همسرم بود «فرانسه دومین سرزمین مادری توست.»

لومود ۲۴ سپتامبر ۱۹۹۳

- 1- JOSYANE SAVIGNEAU
- 2-FRANCOPHOBIE
- 3-DIABOLUM
- 4-BOHEME
- 5-LA VIE EST AILLEURS
- 6-H.L.M.
- 7-AVENARIUS

۸- STERNE رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳-۱۷۶۸)

- 9-JACQUES LE FATALISTE
- 10-LAPONIE

۱۱- BROCH رمان‌نویس اتریشی، آمریکایی (۱۸۸۶ - ۱۹۵۱)

- 12- CLAUD- EDMONDE MAGNY

۱۳- GOMBROWICZ نویسنده لهستانی (۱۹۰۴ - ۱۹۶۹)

- 14-PROGUIDIS

- 15-SCARPETTA

۱۶- BAKHTINE نظریه‌پرداز ادبی روسی (۱۸۹۵ - ۱۹۷۵)

۱۷- JANACEK آهنگساز چک (۱۸۵۴ - ۱۹۲۸)

۱۸- MUSIL رمان‌نویس اتریشی (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲)

۱۹- راستی اگر گویندرا بهمد که در اینجا نه فقط بیشتر کتابهایش از متن فرانسه یا چک ترجمه شده‌اند بلکه بخشهایی به فقط «چندجمله» و حتی شخصیت‌هایی از تمام رمانهایش بدون پروای حیانت به کلام حذف شده یا تغییر ماهیت یافته‌اند چه خواهد گفت؟ چه خواهد کرد؟

- 20-VALSE AUX ADIEUX

۲۱- ناشر معروف فرانسوی

آلتا گوکالپ

ترجمه محمد پوینده

دیگرپذیری دگراندیشان

گفتگو با یاشار کمال

یاشار کمال که در سال ۱۹۲۳ همزمان با استقرار جمهوری در ترکیه به دنیا آمده در زندگینامه و آثار خویش تحول رنجبار و پر آشوب جامعه جدید ترکیه را در طی قرن بیستم گزارش می‌کند. او که پرورده سنتهای مکتوب ادبی و شفاهی ترک و کرد است به جای اینکه نقال دوره گرد حماسه‌های زادگاه خود شود به نویسندگی روی آورد و سبک نگارش جدیدی در رمان ابداع کرد. او روستازاده‌ای است خورگرفته به حماسه‌هایی که هم‌میهنانش سخت شیفته آنها بودند. درگیرها و تضادهای جامعه جدید ترکیه وی را به شرکت فعال در پیکار برای دفاع از محرومان، حقوق بشر و صلح کشانده‌اند. این پیکارجویی غالباً برای او بسیار گران تمام شده است: زندان، اذیت و آزار جسمی و روحی، و ممنوعیت پیگیری حرفه روزنامه‌نگاری بر زندگی این روشنفکر متعهد نقش بسته است. شهرت و شاسایی او در فراسوی مرزهای کشورش (رجوع کنید به مجموعه گفتگوهای او با آلن بوسکه، انتشارات گالیلار، ۱۹۹۲) سرانجام باعث شد که هم‌میهنانش نیز اعم از دوست یا دشمن او را بی‌آنکه صحنه پیکار سیاسی را ترک گوید، به رسمیت بشناسند. بسیاری از آثار او به زبان فرانسه و نیز فارسی ترجمه شده است از جمله: «ناربانهای آفچاساز و اینجه ممد».

«در جریان آخرین نشست «آکادمی جهانی فرهنگها» که شما نیز در آن عضویت دارید، معضل «مداخله» را در دستور روز قرار داده‌اید. بشر هیچ‌گاه مانند امروز شاهد تقدس و ستایش نبوده و اما نفی و نابودی او نیز در کمتر دوره‌ای این چنین آشکارا در برابر دید همگان گذاشته شده است. دیگرپذیری (تولرانس) در همه جا به عنوان فضیلت اساسی مطرح می‌شود، حتی از جانب کسانی که در عمل، نافی آن هستند.

● موضوع دیگرپذیری پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر به نظر می‌رسد. به نظر من درست نیست که مفهوم آن را در تعریفی محدود، میان رد و پذیرش دیگری، محبوس سازیم. آیا دیگرپذیری ارباب در برابر برده یا استعمارگر در برابر

استعمارزده با برداشت مازد دیگرپذیری همخوانی دارد؟

نه، به هیچ وجه. تاریخدانان بعضی از امپراتوریها را مانند امپراتوری روم یا عثمانی به عنوان نظامهایی مطرح می‌سازند که نوعی دیگرپذیری نسبی را مراعات می‌کردند: در این نظامها، تفاوت در مذهب یا در تعلق «ملی» امری عادی و پذیرفته شده بود... مگر هنگامی که این تفاوت به صورت شورش بر ضد نظام حاکم درمی‌آمد. این نوع دیگرپذیری در نظامهای امپراتوری چندین قومی، چندین مذهبی و چند زبانی از ضرورتهای حیاتی به شمار می‌رفت. کشور من نیز مانند دیگر کشورها نوعی سنت دیگرپذیری را دارا بود. هنوز هم نشانه‌هایی از آن برجا مانده است: ترکیه امروزه بیش از سی گروه قومی مختلف

را دربر می‌گیرد. در طی قرنهای این گروهها در همزیستی برادرانه‌ای زیسته‌اند، به دور از شعله‌های جنگ افروز و پرداخته‌ای که امپراتوری را درهم نوردیده‌اند. در زمان نخستین جنگ جهانی بود که برادری سنتی حاکم بر روابط میان افراد متفاوت اما متنوع به جنون مرگبار بدل شد. مثالی می‌زنم: در روستای خانواده‌ای من که نزدیک دریایچه وان بود، کردها و ارمنیها با هم زندگی می‌کردند و حتی به مسجد یا کلیسای یکدیگر می‌رفتند. یونانیها هم کلیسای خودشان را داشتند، چشمه‌های مقدس آنان (ایازماها) جایگاه همیشگی رفت و آمد ترکها، کردها و ارمنیهای بود که در به دنبال معجزه بودند. جشنهای هر گروه، جشن دیگر گروهها نیز محسوب می‌شد، از جمله عید پاک آنچه در مورد «وان» صادق بود در مورد

بسیاری از دیگر حوامع چندقومی و چندفرهنگی در سرتاسر جهان نیز صادق است. اما امروزه دیگر پدیری تا حدی بر همه جا حاکم شده است و خلیفایی که گاه طی قرن‌ها در نهایت برادری با هم زیسته‌اند زیر پرچم خودپرستی دولتهای ملی و زیر نگاه بی‌اعتنای سازمان ملل متحد که از خود این دولتها تشکیل شده، گلولی یکدیگر را می‌درند. در

برابر حمام خونی که امروزه پیش چشم ما به نمایش درآمده فقط چندقمری و چندسازمانی فعالانه به ابراز خشم و نفرت می‌پردازند. مایه تنگ بشر معاصر است که جنگها، گرسنگی، تحقیر و استثمار خلیفها به دست دیگران، از اجزای پررنگ سیمای «انسانی» ما شده‌اند. درحالی که ما همچنان مابع انسانی و طبیعت و محیط زیست را به ویرانی می‌کشاییم. آیا هنوز در وجدانمان جایی برای دیگر پدیری باقی مانده است؟

• شکاتوحش (پربریت) را یکی از قدیمی‌ترین صفات بشر توصیف می‌کنید و آن را در برابر این «برادرینا» قرار می‌دهید. ولی در هر حال برادری ضرورتاً مترادف دیگر پدیری نیست. این نکته یکی از روشن‌ترین اشعار هم‌انگیز یکی از دیگر آفرینشگرهای بزرگ خلق شما، یعنی ناظم حکمت را به یاد می‌آورد که ایسوموتان آن را خوانده است:

«برادرم تو به کزدم می‌مانی، مثل کزدم، در شبی دهشتناک/ تو به گنجشک می‌مانی، مثل گنجشک در انبوه تشویشهای کوچکش/ برادرم تو به صدف می‌مانی، مثل صدف، آسوده و محبوس/ برادرم تو وحشتناکی، مثل دهانه آتشفشانی خاموش/ دریا که تو نه یک پا پنج که میلیونها تنی». بهترینست که کسی از برادری بکاهیم و به «دیگر پدیری» بینزاییم؟ • دیگر پدیری را نه آغازی است و نه پایانی. شیوه نگرش ما به آن با شیوه نگرش حاکم بر این امپراتوریها و نظامهای استعماری متفاوت است. دیگر پدیری در تمام جنبه‌های خود، نشان‌دهنده نحوه نگرش برابرنده‌اش انسان به هم‌نوع خود است. دیگر پدیری مفهومی انتزاعی نیست. آرمانی برای زندگی در جامعه است که ممکن نیست تحقق یابد مگر در متن نوعی خاص از دموکراسی، چرا که فقط این نوع دموکراسی می‌تواند اصل برابری را به بنیاد و معیار ارزش انسان بدل سازد. تحقق این امر هنوز نیز از آرمانهای روزگار ماست.

• در برنامه آکادمی شما، اراده‌ای آشکار برای تشویق «آمیزش فرهنگها» دیده می‌شود. به هنگامی که واپسگرایی ملی، هوامفریبانه حتی در قلب اروپا بازار گرمی می‌کند، می‌دانید که چه فاصله‌ای را باید پیمود؟

• اشاره به این نکته جالب است که واژه

«آمیزش» یا در تمام زبانها وجود ندارد و یا واژه‌هایی که مفهوم آن را بیان می‌کنند، عرصه‌ای به نسبت گسترده و متنوع را دربر می‌گیرند. من ترجیح می‌دهم استعاره «پیوند» را به کار ببرم: موضوعی که برای ما مطرح است پی بردن به نحوه‌ای است که فرهنگها توانسته‌اند همدیگر را بارور سازند. در این زمینه، تاریخ و انسانشناسی به ما یاری بسیار رسانده‌اند و آنچه از آموزشهای آنها فراگرفته‌ایم شگفت‌انگیز و توصیف ناپذیر است.

ما فراگرفته‌ایم که یونان باستان، مصر، بین‌النهرین و آسیای صغیر را همانند جلوه‌هایی شگفت‌انگیز از تمدن بشر به حساب آوریم و از «معجزه یونانی» سخن بگوییم! اما امروزه بیش از پیش درمی‌یابیم که عامل شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا همانا وحدت نوع بشر و مبادله میان فرهنگهاست: بیش از پیش به دامنه گسترده مبادله میان فرهنگها و تمدنهای عهد باستان که باعث شگفتی ما شده‌اند، پی می‌بریم. مثلاً هزاروپیکشپ را در نظر بگیرید: این اثر دنیای هندی، ترکی، ایرانی و عربی را دربر می‌گیرد و به تصور و خیال‌پردازی ما از غریبان نیز شکل می‌بخشد. دنیای شاهنامه فردوسی نیز از ایران تا چین گسترده است. افق دید انسانهای باستان برخلاف تمایل امروزی عده‌ای، هیچ‌گاه به دروازه‌های میهشان محدود نمی‌شد! در تمام طول تاریخ، فرهنگهای گوناگون دمی از پربار ساختن همدیگر و پیوند فزاینده با یکدیگر باز نایساده‌اند. شگفتی حقیقی در سرعت انجام این مبادله‌ها در سرتاسر کره زمین است که در طی آن هر روز، نوآفرینی هر فرهنگ در دل فرهنگ دیگر صورت می‌پذیرد.

می‌توانیم بگوییم که این تماسها، مبادله‌ها و پیوندها میان فرهنگهای گوناگون جهان تحقق یافته‌اند که هر فرهنگی بابتیگری از دیگری بر آفرینشگری خود افزوده است. حاصل این فرایند، «یوسانی» یا هزارو یک گل، در هزار و یک رنگ است. این بوستان، میراث مشترک آفرینشگری ماست و همین است که ما را به سوی درک معنای زیبایی و شادکامی حیات رهنمون می‌سازد. از دست دادن حتی یک گل از این بوستان در حکم نسود یک رنگ و از دست رفتن بخشی از آفرینشگری است.

نابودی یک یا چند فرهنگ به دست فرهنگی دیگر، کار نظام استعماری است و اگر به گذشته‌های دورتر بازگردیم چه بسا بتوان کشف آمریکا را نیز شاهد مثال همین امر دانست. امروزه عواملی متعدد درکار آند که این فرهنگهایی را که مایه تنوع بوستان هزارویک گل ما بوده‌اند، به ویرانی بکشاند.

• هم‌اکنون مبارزه مسلحانه خشونت‌بار و

تروریسم، چریکهای جنبش استقلال طلب گرده (حزب کارگران کوردستان PKK) را در کوهستانهای جنوب شرقی ترکیه رویاروی ارتش و نهادهای دولتی قرار داده است. پیامد روزانه این پیکار عبارت بوده است از: کشتارها، سوءقصدای کور، تخریب روستاها و جابه‌جا کردن اهالی بعضی از مناطق. در تمام شهرهای اصلی این کشور جمعیتی گسترده از کرده‌نژادان زندگی می‌کنند که از فرودست‌ترین تا فزادست‌ترین سطوح اجتماعی را دربرمی‌گیرند. هیچ خانواده ترکی یافت نمی‌شود که خویشاوند یا دوست کره نداشته باشد. اما هرچه زمان می‌گذرد، شکاف خشم و نفرت بین ترکها و کردها نیز بیشتر می‌شود. به فرض هم که روزی راه حل سیاسی به مبارزه مسلحانه پایان بخشد آیا این دو خلق می‌توانند به صلح و آشتی برسند؟

• کردهای ترکیه برای استقلال ملی پیکار نمی‌کنند. آنان پیش از هر چیز می‌خواهند که حاکم بر سرنوشت خود باشند و بی‌هیچ مانعی از حقوق بشر برخوردار شوند. مبارزه مسلحانه کسوفی در وهله نخست همین هدف را دنبال می‌کند. بسیاری از ترکها و کردها در این جنگ کشته شده‌اند. به فرض هم که جنگ پایان بگیرد برادری خلیفهای کرد و ترک زخمهای عمیقی بر تن خواهد داشت. چگونه ممکن است دو خلقی که جوی خون آنها را ازهم جدا ساخته از نو همزیستی کنند؟ پیش از آن که کار از کار بگذرد باید به این جنگ برادرگشانه پایان داد. من بارها در مطبوعات ترکیه توجه افکار عمومی را به این خطر مرگبار جلب کرده‌ام. هر اندازه به افشاندن بذر کینه ادامه دهیم، همزیستی آتی دشوارتر خواهد شد. مثال جنگ در بوسنی پیش روی ماست: پس از این همه سنگدلی و اعمال ضدانسانی در آینده چگونه می‌توان حتی همجواری میان صربها، کرواتها و مسلمانان را حتی به تصور آورد؟

داستانی درباره یک مار وجود دارد که هنوز هم در آناتولی آن را روایت می‌کنند: روزی دهقانی به هنگام کار در مزرعه لک‌لکی را بالای سر خود می‌بیند که یک بچه مار را در متقار گرفته است بی‌درنگ داسش را به طرف لک‌لک پرتاب می‌کند تا وادارش سارد که بچه‌مار را رها کند. لک‌لک که ترس برش داشته طعمه خود را رها می‌کند. دهقان مهربان به مراقبت از بچه‌مار می‌پردازد و او را درمان می‌کند. در این فاصله مادر مار که دنبال بچه‌اش می‌گردد سرانجام او را در خانه دهقان پیدا می‌کند و به نشان سپاسگرایی به او می‌گوید: «هرچه می‌خواهی بگو تا برآورده کنم» دهقان به او پاسخ می‌دهد: «از یک مار لخت و عور چه می‌توانم بخواهم؟ سرو دسبال کارت!» مار

پافشاری می‌ورزد و می‌گوید: «تو زندگی بجهت مرا نجات داده‌ای، باید خوبی تو را جبران کنم. هر روز از سوراخ ته انبار رد می‌شوم و برایت یک سکه طلا می‌آورم»

فردای آن روز دهقان باوجود ناباوری به سوراخ انبار سرک می‌کشد و یک سکه طلای زیبا می‌یابد. درپی تکرار هر روزه این اعجاز دهقان فقیر در میان شگفتی عظیم اهالی روستا ثروتمند می‌شود. روزی دهقان ما به این فکر می‌افتد که دیگر وقت آن فرارسیده که در استانبول جشنی به پا کند. پسرش را که مانند بقیه روستاییان از مشاء ثروت هیچ اطلاعی ندارد، فرا می‌خواند و به او می‌گوید که با ماری پیمان برادری بسته که هر صبح به طور پنهانی سکه‌ای برایش می‌آورد. پسر قبول می‌دهد که در طول مدت اقامت پدر در استانبول، مراسم مختصر صبحگاهی را دربرابر جناب عمو مار انجام دهد و سکه‌ها را بردارد. اما پس از چند روز پسر با خود می‌گوید که انتظار کشیدن و تکرار روزانه این کار احمقانه است و تصمیم می‌گیرد که بار را بکشد و تمام سکه‌های طلایی را که او در شکم خود نگه داشته است، به دست آورد. گفتن همان و عمل کردن همان. بی‌درنگ چماق در دست در کمین مار می‌نشیند و هنگامی که او به سوراخ خود برمی‌گردد، ضربه‌ای به او می‌زند. مار جان سالم به در می‌برد و فقط قسمتی از دمش کنده می‌شود. اما برمی‌گردد. پسر را نبش می‌زند و به هلاکت می‌رساند.

پدر در بازگشت از مصیبت باخبر می‌شود. به دنبال مار می‌گردد و پس از یافتن او می‌گوید: «حادثه‌ای بود و گذشت. بیا همه چیز را فراموش کنیم و برادریمان را مثل گذشته ادامه دهیم!» مار پاسخ می‌دهد: «تا زمانی که نو عصبه پسر مرده‌ات را در دل داری و من درد بدن ناقص شده‌ام را برتن دارم هیچ وقت نمی‌توانیم برادرانه باهم زندگی کنیم.» سپس راهش را می‌گیرد و می‌رود.

ما انسانها این‌گونه سرشته شده‌ایم: حتی هنگامی که وانمود می‌سازیم سنگدلی‌های گذشته را از یاد برده‌ایم، حافظه‌مان آنها را همانند دردی شدید حفظ می‌کند.

ببینید در آلمان چه خشونت سرگیری علیه مهاجران ترک و متقاضیان پناهندگی پرباست، متأسفانه خشونت علیه مهاجران در اروپا پدیده‌ای استثنایی نیست. در مورد آتش‌سوزیهای آلمان آنچه باعث نفرت و وحشت می‌شود همانا این امر است که چنین حوادثی در آلمان رخ می‌دهد، در جایی این نوع جانیها خاطره توحش نازیه‌ها را در ذهن همگان زنده می‌کند.

بدترین فاجعه‌ای که امروزه ما را تهدید

می‌کند سرطان نژادپرستی است که ما را یکراست به شومترین تباہیها و زشتیهای جنگ جهانی دوم می‌برد. باید به خاطر داشت که توانایی فراموشکاری همتوکان ما حدی دارد. ما فراموش نمی‌کنیم. هر جراحتی بر وجدان بشر، زخمی است که دیر یا زود روزی سر باز می‌کند. حل مسئله کرد در حکم جلوگیری از جراحتهای جدید بر وجدان انسانی ماست و نیز ترکیه را از لکه ننگی می‌رهاند که فریاد محکومیت دنیای متمدن را نثار وی می‌سازد

با این همه، دستیابی به راه‌حلی شرافتمندانه آن قدر هم دشوار نیست. کردها چیزی جز اجرای کامل حقوق بشر نمی‌خواهند. ناگفته نماند که خلق ترک نیز خواهان آن است که کردها این برادران هزارساله آنان از این حقوق ابتدایی بهره‌مند شوند درواقع همه عوامل لازم برای کامیابی در این کار فراهم آمده‌اند. مگر حاکمان ترکیه از چهل سال پیش تاکنون تمام پیمانهای تضمین‌کننده حقوق بشر را امضاء نکرده‌اند؟

پیش از هرچیز کردها می‌خواهند که منطقه آنان امکان رهایی از توسعه‌نیافتگی را بیابد زیرا همین عامل است که آنان را در حالت وابستگی مطلق نگاه می‌دارد. آنان خواستار توسعه‌ای هستند که دستکم همتای توسعه‌ای باشد که در دیگر مناطق ترکیه تحقق می‌یابد.

آنان خواهان به رسمیت شناخته شدن زبان خود هستند. یعنی حق آموزش به زبان کردی، انتشار کتب و مطبوعات و تأسیس ایستگاه رادیویی و تلویزیونی کردی. اما حکومت ترکیه هنوز هم از پذیرش این حقوق ابتدایی سر باز می‌زند. به جای جست و جوی راه برونشد از این بحران، گویی مصمم است که برای سرکوبی این مطالبات به هر حربه‌ای متوسل شود. دراکثر سال گذشته رئیس‌جمهور وقت ترکیه تورگوت اوزال از من پرسیده بود که درباره مسئله کرد چه نظری دارم. من متنی به نسبت مفصل را که به قلم خودم بود برای او فرستادم که همان روزها در یکی از روزنامه‌های ترکیه به چاپ رسیده و در آن آمده بود: «هزارسال است که خلفای ما برادرانه باهم زندگی می‌کنند. چگونه می‌توان تصور کرد که انسان زبان برادر خود را سزد. ارتش ترکیه می‌تواند عبدالله اوجالان (رهبر PKK معروف به «آپو») را از میان بردارد. و همچنین می‌توان پانزده میلیون کرد را به زیر یوغ کشید. ولی ما در عصر حقوق بشر به سر می‌بریم و خلفای بیش از پیش از ارزش اساسی رعایت این حقوق آگاهی می‌یابند. پیش‌تر جنگ علیه کردها، هرچه بیشتر در حکم جنگ با افکار عمومی جهانی خواهد بود. و می‌دانیم که در چنین

جنگی نمی‌توان پیروز شد. شکست آمریکاییها در ویتنام و شورویها در افغانستان را از یاد نبرید...»
- شما روستازاده هستید و به ارزش و اهمیت سرزمین و فرهنگ آگاهی دارید. قرن بیستم سرانجام محترم شمردن تفاوت و «نسبت فرهنگی» را به ما آموخته است. کسانی که امروزه ارزشهای دنیای غرب را رد می‌کنند و پیشاپیش آنها، جنبشهای بنیادگرای دنیای اسلام که جوش و خروششان ابعاد جهانی گرفته است، مدهیند که جهانگستری حقوق بشر آخرین ابزار تسلط دنیای غرب است. آیا روزی باید به «نسی ساختن» حقوق بشر پرداخت؟

● انقلاب فرانسه فقط رویدادی عظیم در تاریخ فرانسه نیست. این انقلاب نتیجه اسباب است دستاوردهای فرهنگی، علمی و فلسفی روزگار خویش است.

انقلاب فرانسه، انقلاب بشر آن زمان است. این انقلاب نوعی ابداع نیست. بلکه انباشت دارایی انسانی در ابعاد جهان است. کمال اعلامیه جهانی حقوق بشر علت وجودی خود را درست در همین غای جهانی می‌یابد و نه در رویدادهای ناپایدار. به همین سبب است که کوشش برای تغییر اعلامیه جهانی حقوق بشر بر مبنای هر میماری اعم از اسلامی، مسیحی یا بودایی و... به نظر من کاملاً گمراه‌کننده است. «آزادی، برابری، برادری» و این امر که فرد آدمی بتواند خود را حاکم بر سرنوشت و بر شخصیت خویش بداند و به انسان در مقام معیار همه چیزها احترام بگذارد، همگی ارزشهایی عام و جهانگسترند. نسبت دادن اعلامیه جهانی حقوق بشر به اوضاع فرانسه در زمان انقلاب یا به اوضاع این یا آن حاکمه معاصر به معنای از یادبردن این امر است که آرمانهایی یافت می‌شوند که برای تمام انسانهای کره زمین مشترکند. آیا این اعلامیه جهانی مواردی را کم ندارد؟ می‌توانید چنین مواردی یافت خواهد شد ولی وظیفه ما همانا مراقبت از نهال اصلی این اعلامیه و پرورش آن است. حقوق جدیدی نبراکون مطرح می‌شود. مثل حق خواندن و نوشتن، حق حیات و حق برخورداری از امکانات برابر. ○

لوموند/ ۱۳ ژوئیه ۱۹۹۲

* معادلهای فارسی رایج برای واژه TOLERANCE هیچ یک دقیق و رسا نیستند. مدارا و تحمل و تساهل بیش از آن «ملوکانه» و بربرگوارانه‌اند که مفهوم فروتنانه و آزادمنشانه تolerance را بازتابند. کاربرد مدارا و تحمل در فرهنگ ما اغلب در برابر دشمن توصیه شده است. (با دوستان سروت، با دشمنان مدارا) حال آن که موضوع اصلی بر سر پذیرش دیگری است و هر دیگری نیز الزاماً دشمن نیست. بگذریم از این که ما با دشمنان که هیچ، با دوستان نیز کمتر مدارا می‌کنیم! به همین جهت واژه «دیگری‌پذیری» پیشنهاد شده است. -

محمد مختاری

شعر و اندیشه سیاسی



از کشتارگاه سلطانپور، دامون گل سرخی، به سرخی آتش به طعم
دود کسرای، در کوچه باغهای نشابور شفیعی، سحوری
میرزاده، ظل الله براهنی، سرود رگبار گرمارودی، سفر پنجم
صفارزاده، سرود آنکه گفت نه میرفطروس، شبیخون مشفق،
صدای همیشه اوجی، مابودگان خویی، برخیز کوچک خان
کوش آبادی، سرزمین ممنوع نوری علاء، نبض وطنم را می گیرم
سپانلو، آواز خروسان جوان حسام، صبح از روزنه بیداری سرفراز،
هفدهم صلاحی، شعر ۵۷ مختاری، ابراهیم در آتش و دشنه در
دیس شاملو و ده بیست اثر دیگر، یک وجه مشترک داشتند. و آن
ارتباط مستقیم با سیاست و آرمان و مبارزه با رژیم بود.

شعر چه و چگونه است، حتی می توانم به برخی از
دستاوردهای این «تأمل» نیز اشاره کنم. زیرا اختلاف میان
عرصه و گرایش و روش تفکر و تخیل امروز با عرصه و
گرایش و روش تفکر و تخیل دیروز قابل تشخیص است.
البته هستند کسانی که چه در شعر و چه در سیاست،
به رغم حقایق متفاوت امروز، فرقی میان گذشته و اکنون
نمی شناسند. در هر دو عرصه نیز هنوز بر همان روال قدیم
می روند. با حقیقت و دگرگونی «تفکر» و «خیال» ما میانه ای
ندارند. به ویژه در سیاست هنوز به همان گونه طرحها و
روشها و برنامه ها چسبیده اند که دیروز را با آنها تبیین

۱- تفاوت میان گرایشها و روشها.
۲- اختلاف میان دو دوره و عرصه و موضوع
اجتماعی، فرهنگی و سیاسی.
شعر و سیاست پس از انقلاب با معنایی رویه رو شد که
پیش از آن بدین گونه مطرح یا درگیر نشده بود. آنچه پیش
آمد هم سیاست را به تأمل واداشت، و هم شعر را. هم
اندیشه سیاسی دیگری طلب کرد، و هم شعر دیگری.
من به درستی نمی دانم که «متخصصان» سیاست، در
این تأمل، به کجا رسیده اند. و «اندیشه سیاسی» امروز را
چگونه تبیین می کنند. اما می توانم بگویم که نوع «تأمل»

شاعران پیش از انقلاب شعری سرودند که ما را تا انقلاب
رساند. و این البته ارزش کوچکی نیست. ارزشی که معنای
دیروز ماست. معنایی که قویاً با حقیقت و تفکر دیروز ما،
از جمله با اندیشه سیاسی ما، گره خورده بود. اما اکنون به
سرودن شعری نیازمندیم که پس از انقلابمان را دریابد.
شعری که ناگزیر است همچون اندیشه سیاسی امروز ما،
در گرو حقیقت و معنا و تفکر امروزمان باشد.
دریافت همین دو مقصد و مقصودست که تفاوت شعر
و اندیشه دیروز و شعر و اندیشه امروز را روشن می دارد و
این تفاوت اندکی نیست. یعنی:

می‌کردند. برای این‌گونه کسان مرغ یک پا دارد. مبنای روشها و گرایشها و ذهنیت و تفکر، همان تجربه و دریافت خودشان است که غالباً هم معطوف به گذشته است. کاریش هم نمی‌شود کرد. به خودشان هم مربوط است. طرح روشها و گرایشهای اندیشه و شعر و سیاست امروز نیز به معنای آن نیست که از ایشان بخواهیم از روش و منش و گرایش خود دست بردارند؛ و در عرصه‌ای دیگر، و به گونه‌ای دیگر، و به چپری دیگر پیدایشند که در حیطه تفکرشان نیست. تنها چیزی که مهم است این است که «عادتها» و «اختلافها» حتی الامکان روشن و شناخته شود، و حقیقت امروز و نوع تفکر و کنشها و واکنشهای روان‌شناختی انسان امروز ایرانی، تجسم یابد. و روشهای «خودپایانی» او مشخص شود.

در این میان کسانی هم هستند که در نقطه مقابل گروه پیشین قرار داشته‌اند و دارند. چه پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب. اصلاً به گاو و گوسفند کسی کاری نداشته‌اند و ندارند. این جامعه یا جامعه‌ای دیگر گویی برایشان فرقی نداشته است و ندارد. همیشه تصور می‌کرده‌اند که اندیشه و ذهن‌شان از سیاست برکنار است. حال آنکه غالباً عین سیاستهای حاکم بوده‌اند. شعر را نیز مثل تفکرشان منز و میرا از سیاست می‌انگاشته‌اند. چندان همبستگی و جهانی (و نه جهان‌وطنی) بوده‌اند که اصلاً نمی‌فهمیده‌اند بیخ گوششان چه می‌گذشته است. برایشان فرقی نمی‌کرده است که توی این دیگ چه بجوشد. گمان می‌کرده‌اند که پرداختن به مسائل دوران یا درگیر بودن ذهن و درون شاعر با حقایق دوران، اندیشه و شعر را به اغراضی آلوده می‌کند، و از حقیقت ناب و شعر ناب و چیزهای دیگر ناب دور می‌دارد. با اتکاء به پهنهای کهنه و ذهنیهایی از رواج افتاده هنوز به تفکیک مکانیکی فرم و محتوا می‌اندیشند و فردیت شاعری را در انتزاع متحقق می‌دانند. و به این سخن هوشمندانه کافکا نیز عتابی ندارند که فرم حرکت محتواسست.

هم‌اینان اخیراً دچار این توهم شده‌اند که شعر امروز با فاصله‌گیری از دسته نخست، به پسندها و انتظارات ایشان نزدیک شده است. و بنابر آنچه در این دوره در جهان و ایران رخ داده است، تصور کرده‌اند تمام حقیقت همانی بوده است که ایشان در عافیت‌طلبی فردگرایانه و فارغ از درد، و هرفان مرفه، و افعال صوفی منشانه، و ثیرایشان از فعالیت سیاسی و مبارزه و سرنوشت انسان و... بیان می‌کردند. و چون شعر و اندیشه امروز به گونه دیروز به سیاست نمی‌پردازد، و یا منبع تعذبه‌اش تنها سیاست نیست، و رهبری و سازمابهی شکل و روش خود را به تحلیل‌های سیاسی معین و روزمره این گروه یا آن گرایش نمی‌سپرد، گمان کرده‌اند که به تصورات آن گراییده است؛ و سیاست‌پر بودن ذاتی خود را کنار گذاشته است.

ایشان بهران اندیشه در آن سوی جهان را به بحرانی که ما در اینجا گرفتار آیم یکی می‌گیرند. در نتیجه «نامل» امروزین ما را با سرخورده‌گی بحثی از آن سوی جهان معادل قلمداد می‌کنند. با پیروی از سیاست زداییهایی که اخیراً باب شده است، ذهنیت سیاسی و مبارزاتی را به ویژه در عرصه هنر و ادب، تجربه‌ای باطل می‌شناسانند. فردگرایی را با فردیت‌یابی امروزین شعر جابه‌جا می‌گیرند.

● فردیت شاعر یک وجدان بصیر و نیرومند است که در عمل و در پیوند با دیگران یعنی با ملت پرورده می‌شود. از اینرو مثل حضور دیگران موکول به حضور آزادی است.

● هرچه، فردیت دیگران را محدود کند، حضور و خلاقیت شاعر و هنرمند را نیز محدود می‌کند.

● سیاسی بودن شعر مثل سیاسی بودن تمام پدیده‌های حیات اجتماعی ماست. نه مثل سیاسی بودن گرایشهای معینی که با تحلیلهای ویژه، می‌توانند بخشی از واقعیت انسان و جامعه و هستی را کمرنگ کنند.

می‌شد. افراد و فردیتها و اجزای بسیارگونه‌گون و دارای اختلاف را در تمام عرصه‌های حیات اجتماعی - اقتصادی - سیاسی - اندیشگی - انسانی درمی‌یابند که پیش از این، یا با تصویری ساده‌گرا و کلی‌نگر نفی و طرد می‌شد، و یا با اراده‌گرایی احساساتی، به صورت یک کلیت مشترک و واحد تلفی یا القا شده بود. با خصلتها و عادات، ستهای رفتاری، منشها و خلق و خو و روان‌شناسی فردی و اجتماعی، و مساحت‌های ذهنی دیرینه و بسیار گوناگونی رویه‌رو می‌شوند که در گذشته بیشتر بر وجه اشتراکشان تأکید شده بود تا بر وجوه افتراقشان. تحمل و خوگیری با رنج و درد و عذاب و محرومیت و فقر و عقب‌ماندگی و خرافه و فضا و قدر و نصیب و قسمتی را درمی‌یابند که تاکنون در چنین عرصه‌هایی، و با چنین ابعاد، احساس و ادراک نمی‌شده است. در منشور فرهنگ ملی به استعداد‌های نهفته و گوناگونی پی می‌برند که مثبت و منفی و رنگ در رنگ در دل هم عجین است. و با همان رنگها و صورت‌های مثبت و منفی نیز در افراد متجلی است. با استعداد و ظرفیتی در پذیرش قدرت و حکم و خطاب و عتاب و پاسخ و پیروی رویه‌رو می‌شوند که بیشتر اهمیت و کارایی و حدود و نفوذ را بدین گستردگی عریان نکرده بود:

استعدادی عظیم برای فریاد، استعدادی عظیم برای سکوت. استعدادی شگرف برای زمدگی، استعدادی شگرف برای مرگ. استعدادی پاور نکردنی برای طغیان بر قدرت، استعدادی پاور نکردنی برای پذیرش قدرت. استعدادی غیرقابل تحمل برای رسایت از آنچه هست، استعدادی غیرقابل تحمل برای تارصیتی از آنچه هست. استعدادی عجیب برای طلب عدالت و اعتدال، استعدادی عجیب برای تن دادن به ظلم و انفعال. استعدادی غیرقابل پیش‌بینی برای همرنگ شدن با روشها و منشها و گرایشهای حکومتگران، استعدادی غیرقابل پیش‌بینی برای سر باز زدن از همان روشها و منشها و گرایشها. استعدادی برای عادت نکردن به درک عادی امور عادی، استعدادی برای اجتناب شدن به قاجعه. استعدادی برای اطمینان و

و از این طریق این معنا را در نمی‌یابند که فردیت شاعر یک وجدان بصیر و نیرومند است که در عمل و در پیوند با دیگران یعنی با ملت پرورده می‌شود. از اینرو مثل حضور دیگران دقیقاً و اساساً موکول به حضور آزادی است. در نتیجه شخصی‌ترین کشفیات این وجدان و فردیت هم در معضل همه معرفت‌های موجود تحقق می‌یابد، و هم با تاریخ تفکر امروز و فردای جامعه‌ای منطبق است که او جزئی از آن است. و آزادی مهم‌ترین مسأله آن است، همچنان که مهمترین مسأله خلاقیت است. هرچه حضور و حق دیگران و در حقیقت فردیت دیگران را محدود کند، حضور و خلاقیت شاعر و هنرمند را نیز محدود می‌کند. و امروز فردیت ما بیش از هر چیز زیر فشار و در تنگناست، و به بکنواختی و متعادل‌کنشی هدایت می‌شود. ادراک این مسائل همان خاصیتی است که فردگرایی ایشان بویی از آن نبرده است. به همین سبب روحشان فاقد هوشیاری متناسب با زمان ما و زمان آینده است.

من البته باز هم به سراغ تصورات این گروه، به ویژه تنقی نارسایشان از فردیت خواهیم آمد. اما فعلاً ترجیح می‌دهم به طرح تفاوتها در اندیشه و حقیقت دیروز و امروز بپردازم.

پس از انقلاب، اندیشمندان و شاعرانی که کوشیده‌اند درک فعالی از «معاصر بودن» داشته باشند، وجوهی از ذهنیت و روش اندیشیدن و تخیل را درمی‌یابند که تا این زمان کمتر مورد توجه بوده است. همچنین با تبلور و تجسمی از وجود تاریخی و ملی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ما مواجه می‌شوند که بیشتر به یک معضل، و حتا گرهی کور در کلامی درهم می‌ماند. فرهنگی را درمی‌یابند که تا به حال اجزایش را بدین حد نامتجانس و ناهم‌زمان و متخالف و متضاد تصور نکرده بودند. ارزشها و منشها و پندارها و رفتارهایی ناهم‌هنگ و ناساز و متناقض می‌بینند که شاید پیش از این بدین گونه، نمود پیدا نکرده بود. بحرانی را در اندیشه اجتماعی و اقتصادی و فلسفی و سیاسی و ادبی و هنری و... می‌فهمند که در گذشته، یا پنهان نگه داشته می‌شد، یا نفی می‌شد، یا قرعی و گذرا و محدود انگاشته

خوشبایوری کامل، استعدادی برای توطئه‌نگری و ناباوری استعدادی برای شجاعت، استعدادی برای ترس، استعدادی برای ساختن، استعدادی برای ویرانی، استعدادی برای فعالیت، استعدادی برای انفعال. و از این گونه بسیار و بسیار و این روش و منش و گرایش، در تمام لایه‌های گوناگون اجتماعی، و گروه‌ها و گرایشهای سیاسی و فرهنگی، و تا حد عجیبی مشترک میان آنهاست.

یعنی هم حوزه و موضوع اندیشه و منش و ذهن دیگر شده، یا دیگرگونه متجلی شده است و هم روش و گرایش اندیشه‌ورزی متفاوت شده است. دوران درک «اختلاف» آغاز شده است. روشهای متفاوت در اندیشیدن به تفاوتها مبنای گرایشها و منشها می‌شود. نخستین تجلی و تجسمش نیز در بروز تحلیلهای و روشهای سیاسی مختلف بوده است که هنوز هم که هنوز است کارکردش اختلاف و امتراق است. هیچ یک نمی‌تواند مثل گذشته مبنای «اشتراک» و تشخیص سیاسی شعر و اندیشه همگان باشد. بگذریم از احکام و پارهای نمیدی که هنوز در بسیاری از گرایشها دیده می‌شود، و حکایتگر تصور «حقیقت مطلق» است که به خود متسوی می‌دارند.

ذهنیت پیش از انقلاب، به ویژه در دهه پنجاه، در وجه غالب، ذهنیتی مبتنی بر «اشتراک نظر» بود. و عمدتاً در نمودی تک‌ساحتی متجلی بود. برآمد این ذهنیت مواجهه با یک «کل» بود. کلی که بیشتر درافتی متافیزیکی از واقعیت تاریخی - اجتماعی ما بود. کلی که خصلتها و ویژگیهایش نیز به طور کلی مشخص می‌شد. در حقیقت خصلتها و منشهای آرمانی به کل واقعیت و از این طریق به افراد و گروه‌ها و... منسوب می‌شد. کلی که باکلی دیگر در تضاد و طبعاً در ستیز بود.

این نمود کلی از تبلور کلی ارزشها و اندیشه‌ها و مسائل مورد ابتلا نتیجه می‌شد. از ابتلائی همگان به دردی مشترک نشأت می‌گرفت. آنچه در اولویت بود یک ساحت از حیات بود که البته ساحت عمده و فراگیری هم بود. این ساحت همان ساحت سیاست بود که هم می‌توانست همه چیز را دربرگیرد، و هم می‌توانست همه چیز را در محدوده‌ای معین بدارد.

پیداست که وقتی آزادی نیست همه چیز سیاسی می‌شود. اما این ناگزیری تبعی می‌دارد. مشخص‌ترین پی‌آمد زیانبار آد هم این بود که اساس اندیشه و خیال و احساس، بر حوزه تحلیلهای کلی اما معمولاً سیاسی انطباق می‌یافت. تحلیلهایی که کم و بیش حاصل مشابه و واحدی داشت. و یکی از مهم‌ترین ویژگیهایش، خلاصه و مختصر کردن یا شدنی زندگی و انسان بود در همان «کل» یا وجه اشتراک.

این «کلی‌نگری» هم حاصلت و کاراکتر «تک» ما بود، و هم ناگزیری تفکر ما این ناگزیری برآمد اختناق و مبارزه بود. یک عهد معین یعنی سیاست، ساخت و مصحون و سازمان اندیشه را به خود موقوف و محصور می‌کرد تا با ضرورت مقابله با دیکتاتوری هماهنگ شود. هرچه بود در اولویت مسئله سیاست و دیکتاتوری بود نه دیکتاتوری به عمق و تنوع و عمق‌یابی می‌یافت. نه دیکتاتوری امکان ارتباط گسترده با همه چیز و همه کس و همه‌گونه اندیشه و گرایش

● کمترین مشکل شعرهایی که تابع حرکتهای عمده و غیر عمدهٔ سیاسی یا تحلیلهای سیاسی دوره‌ای شده است، این بوده که خواسته یا ناخواسته، از بسیاری عرصه‌ها و مسائل دیگر فارغ مانده است.

● شعر به ابداع و عادت‌زدایی می‌گراید، اما شعار زبانی معهود و عادت شده می‌طلبد.

این عمده و غیر عمده کردن و کلی‌نگری، سبب شده بود که انسان در تصویری کلی و مشترک، اما یک سویه، محدود و یک بُعدی متجلی شود این خود پوشیده ماندن یا بی‌اهمیت شدن «فردیت» بود. یعنی شاید محال و امکان دریافت همه سویی و تنوع وجود انسان و جامعه و جهان، و در عین حال اختلاف اجزاء وجود نداشت، یا بسیار کم بود. زیرا در حوزه ادبیات غیرسیاسی نیز چندان دید همه‌جانبه‌ای به چشم نمی‌خورد. یعنی عارضه کلی‌نگری و عمده‌گرایی، عارضه‌ای بنیادی‌تر از آن بود که صرفاً دست‌پخت مبارزان و اندیشه سیاسی شان باشد. نبرداختن به تمام حقیقت، و از نگاه‌های مختلف، یک عارضه فراگیر فرهنگی بود. نتیجه سالها اختناق بود. رفتاری بود نهادی شده که اندیشه را در خود گرفتار می‌داشت.

اما ذهن هنری اساساً تابع عمده و غیر عمده کردن نیست، و اگر باشد، تابعیت یک هدایت فلسفی - سیاسی معین را پذیرفته است. گروه‌های سیاسی شاید ناگزیرند مسائل را دست‌چین کنند، به فرعی و اصلی تقسیم کنند. مهم‌ترین عوامل را در سیر امور اجتماعی و سیاسی تشخیص دهند. اگرچه این ضرورت نیز بارها متغی‌زایی خود را آشکار کرده است. اما هرمد خواه ناخواه از چنین نگرشی و روشی آسیب می‌بیند. شعر و هنرشن پیرو هدایت از بیرون می‌شود. آزادی آفرینش را از دست می‌دهد. این در حالی است که ذات اجتماعی شعر، به ناگزیر سیاسی نیز هست. سیاسی بودن شعر مثل سیاسی بودن تمام پدیده‌های حیات اجتماعی ماست. نه مثل سیاسی بودن گرایشهای معینی که با تحلیلهای ویژه، گاه به هر دلیل و مصلحتی، بخشی از واقعیت انسان و جامعه و هستی را می‌توانند کمرنگ کنند؛ یا از اولویت بپندازند. و حتی در میان اولویتها هم «اولویت اول و دوم و...» قائل شوند! برای هنرمند هر پدیده‌ای بزرگ است. هر مسأله‌ای در اولویت است. هر آدم یا حادثه‌ای، هر شئی یا واقعیتی، یک نقطهٔ حریمت هنری است. اهمیت شعر و هنر در گزینش موضوعهای بزرگ، یا بزرگترین موضوعها نیست. عمده‌ترین موضوعها یا مهم‌ترین مسائل روز، به تنهایی مسأله و موضوع اصلی هنر نیست.

شعر و هنر از هر پدیده کوچک به اهمیت بزرگ هنری می‌رسد. کمترین مشکل شعرهایی که تابع حرکتهای عمده و غیر عمدهٔ سیاسی یا تحلیلهای سیاسی دوره‌ای شده است، این بوده که خواسته یا ناخواسته، از بسیاری عرصه‌ها و مسائل دیگر فارغ مانده است. عمده و غیر

را فراهم می‌کرد، و نه سیاست مبارزه می‌توانست تفکر را در تمام نموده‌ها و اجزای حیات فعال کند و گسترش دهد. البته در همه جای دنیا فرهنگی که در حال مبارزه با اختناق بوده است، غالب هنرمندان و مخاطبان آنها را حول مسائل مبارزه بسیج می‌کرده است. و از این راه در حالی که چشم‌اندازهای غنی و تازمائی به روی همگان می‌گشوده، عوامل محدودیت و نزدیک‌بینی و کلی‌نگری را هم در خود می‌پرورده است. در حقیقت با تمرکز بر مبارزه برای آزادی سیاسی، از هرچه به صورت سلاح آزادی دریابد فاصله می‌گرفته است. هرچه را که با عمل سیاسی انطباق نیابد تحقیر و طرد می‌کرده است. و بالمال خود را تنها در محدودهٔ نفع سیاسی و مبارزه برآورد و معرفی می‌کرده است.

از همین جاست که مسئولیت اصلی این محدودیت و توسعه نیافتگی اندیشه، برعهدهٔ قدرت سیاسی است که گستردهٔ اختناق است، که فرهنگ را از توسعه باز می‌دارد، روشنفکران و اندیشمندان و هنرمندان و شاعران سبز اگرچه پشیمانان امتناع از این تحميل و تهدیدند، خواه ناخواه از تأثیر رفتارهای نهادی شده برکنار نمی‌مانند. حتی روش و گرایش مبارزاتی شان نیز از فرهنگ مسلط مایه می‌گیرد. و طبعاً نحوهٔ اندیشیدن و خلاقیتهان به مسائلی می‌گراید که نمودار اشتراک کلی مبارزه است.

به تبع همین اشتراک کلی است که پیش از انقلاب تأکید بر تضاد عمده در عرصهٔ سیاسی، همه چیز را متأثر می‌کرد. این خود برای هر عرصه یا هر نمود ذهنی، به‌راستی یک سرنوشت بود. هر عرصه یا نمودی که از این سرنوشت تن می‌زد، یا برکنار می‌ماند، یا غفلت می‌کرد، خود به خود ناهمخوان و بی‌ربطه با سرنوشت جامعه به حساب می‌آمد.

شعر سیاسی نیز در وجه غالب خود، پیرو همین تلفی یا گرایش بود. گرایش سیاسی با قطعیت و قاطعیت، هر چیز را به هماهنگ و همراه و یا ناهماهنگ و ناهمراه، یعنی به سفید و سیاه، تقسیم می‌کرد. از شاعر و شعر می‌خواست به طریق مبارزان و اهل اندیشه‌های سیاسی با سیاست برخورد کنند؛ نه به طریق خود، و بنا به ایجابهای اندیشهٔ شعری. طریقی برخورد شاعر و شعر با سیاست خواستاری نداشت. در حقیقت این طریقی محلی از اعراب نداشت. شکل شعر سیاسی یا شکلهای اندیشه به توسط سیاست تعمیم می‌یافت. به ویژه که ناگزیر بود به ضرورت استواری سیاسی، بر عمده‌ترین مسألهٔ دوران متمرکز شود.

عمده کردن، سبب می‌شود که دید جزئی‌نگر و حرکت متنوع اجزاء از شعر گرفته شود. دیگری میبستر ذهن با «کل» سبب می‌شود که فردیتها از بین بیهوده، بین‌مایه‌ها، نشانه‌ها، نمادها، تصویرها و... کم‌کم تقلیل یابند، و به ناگزیر کلیشه‌ها بر شعر سوار شود.

ضمناً عمده و عبر عمده کردن، خاصیت تجرید در اندیشه است، به تجرید در هنر، معرفت هنری کلیت را تجزیه نمی‌کند، منتها دید تألیفی‌اش از طریق اجزاء صورت می‌گیرد. حال آنکه معرفت علمی و طبعاً سیاسی، به بخشی از کلیت اکتفا می‌کند، و از این بابت به تجزیه تمامیت می‌پردازد. این امر خاصیت تألیفی هنر را از بین می‌برد.

اما این کلی‌نگری و عمده‌گرایی که در کانون سیاست متمرکز شده بود، مدرنیت این دوره را هم در نوعی تمرکزگرایی محدود می‌داشت. در نتیجه از میان اندیشه‌ها و گرایشهای مدرن تنها آنچه در راستای کلیت همساز و هم‌ناخت و هم‌مشکل قرار داشت، برگزیده یا پی‌گیری می‌شد. از همین راه شعر سیاسی نیز از بیماری هم‌ناختی و هم‌مشکلی مصون نمی‌ماند. و در بهترین حالت از نوعی دوگانگی در رنج بود، و خود را گرفتار گزینشی سخت اما ناگزیر می‌یافت.

البته شاید شعر بیش از هنرهای دیگر توانسته بود با خروج حماسی مبارزه سیاسی هم‌هانگی کند. تحلیلگاه غصلت «کل» و «کل‌گرایی» شود. کل را در فردی متبلور کند که نمونه‌وار یا فرمان این کلیت و اشتراک انگاشته می‌شد. اما به همین سبب نیز سنت شکنی و رهبری نوآورانه‌اش تعدیل می‌شد. یعنی ساخت‌یابی غایبی شعر موکول و منوط به رهبری سیاسی می‌شد. در حقیقت شعر در رهبری ذهنی زمان قرار نداشت. بلکه تنها به لحاظ پیروی از کارکرد و هدایت سیاست، دست بالا و اولویت یافته بود. این تنها سیاست بود که به اقتضای دوره، در رهبری ادبی قرار داشت. و تحلیلهای خود را بر دریافتهای تألیفی شعر حاکم کرده بود. رهبری از آن شعر نبود، شعر پیرو سیاست بود، تشخص شعر در تشخص سیاست بود. اگر زیانهای تحولی می‌پذیرفت در همین سیاست می‌پذیرفت، یا می‌توانست بپذیرد. همچنانکه می‌توانست محدود بماند، و از این گسترش و محدودیت در همان دوگانگی «مدرن - سنتی» چندین دهه ماست. وجه خاص به مدرن می‌گراید، و وجه عام بر سنت می‌ایستد. مطالبات شعری دهه پنجاه با این غصلت عام هماهنگ‌تر بود تا با وجه خاصی که مبتنی بر خلاقیت فردی است.

نمود بارز این دوگانگی، انتظاراتی بود که غالباً در محدوده «شعر - شعار» عنوان می‌شد، که زیاد هم دست‌جمعی شده بود. شعر به ابتداء و هادتهای می‌گراید، اما شعار الزاماً زبانی معهود و عادت شده می‌طلبد. مخاطبان این دو دارای موقعیت مشابه و همانند و هم‌توان نیستند. شاخه‌نگاه هر دو نیز فرق می‌کند. شعار از پیش اندیشیده و در نتیجه معهود به زبان عادت است. به همین سبب یکبار دیگر این پیوند را باید به زرفی بازنگریست و بررسی کرد، تا دانسته شود که چرا و چگونه این کارکرد دوگانه از کلام خواسته می‌شده است. و این طلب، حدود چقدر با سنت و مدرنیت اندیشه رابطه داشته است. در دهه پنجاه، رابطه روشنفکر - چریک، خواندن -

مبارزه، ادب - سیاست، شعر - شعار، و برعکس، از یک ضرورت واحد آب می‌خورد. وقتی جامعه در تسلط دیکتاتوری است، و سیمای عمومی‌اش نمودی از انفعال و بی‌عملی «هیچگان سیاسی» است، دست به کاری زدن یک رؤیای دور اما جذاب است. در چنین موقعیتی که هرچه هست فقط حرف است، هرچه هست فقط نظر و تئوری به عمل درنیامده، یا به عمل درنیامدنی است، قهرمان به دوره نظر پشت می‌کند. عمل‌گرایی چندان جاذبه ایجاد می‌کند که گاه از هماهنگی با تئوری باز می‌ماند.

اما از سویی هیچ حرکتی نمی‌تواند از پیوند تئوری و عمل بازماند. شاید به همین علت، در اینجا پیوند ویژه‌ای برقرار می‌شود: روشنفکران در وضعیتی قرار می‌گیرند که می‌توانند خود را به صورت چریک ببینند و چریکها می‌توانند خود را به صورت روشنفکر ببینند. این پیوند خاص تئوری و عمل، یا روشنفکر - چریک، خود از جاذبه‌های ویژه چنین گرایش و حرکتی است. در حقیقت رابطه دوسویه روشنفکر - چریک، شریان حیات چنین گرایشی به حساب می‌آید. پدیده «شعر - شعار» تبلور زبانی چنین پیوندی است. یا اصلاً شعر - شعار «زبان» همین پیوند است. و همین پیوند است که از سوی مخاطبان و خوانندگان شعر حماسی طلب می‌شود. شعاری که بخش سیاسی جامعه می‌دهد، بر زبان عامه جاری نیست. پس زبان شعر جای خالی را پر می‌کند. یعنی شعار از زبان خواص برمی‌خیزد و بر زبان خواص جاری می‌شود. در نتیجه روشنفکر - چریک در شعر، شعار می‌دهد.

از سویی اصل عصبان یک اصل عمل‌گرایانه و مواجهه جذاب است. جاذبه‌ای است تحسین برانگیز که هم ریشه در هیجان دارد، و هم شاخ و برگش در تهییج می‌گسترند. پس اگر نمی‌توان در «عمل» شرکت جست، می‌توان زبان این عمل بود. می‌توان به ستایشش پرداخت. می‌توان از هیجانش مایه گرفت، و ساخت تهییجی‌اش را در زبان باز یافت. بسیاری از شاعران دهه پنجاه همین راه را برگزیدند، درست به همان‌گونه که بسیاری از روشنفکرانی که به هر دلیل نمی‌توانستند در اصل «عمل» شرکت جویند، به این گونه حرف از عمل می‌گراییدند.

همین که پوسنه دیکتاتوری ترک بردارد، چه در عمل و چه در حرف، همین که معلوم شود می‌شود کاری کرد، یا سخنی در باب عمل گفت، خود یک انگیزه قوی و هیجان‌انگیز است. ضرورت، جرقه‌ای در اثار باروت به تصور می‌آید. هدف این می‌شود که به هر حال و به هر صورت این چاشنی باید آتش بگیرد. پس چاشنی زبان آتش می‌گیرد.

از سویی آموزش سریع و مستقیم، از کتاب به اسلحه، به پیروی از تصور تسریع در روند انقلاب، خواه ناخواه نتیجه‌گرایی است که «نضادها» را به سرعت به «ستیز» بدل می‌کند. پس شعر زبان همین ستیز می‌شود. زبان همین سلاح می‌شود یا تضاد را به سرعت با ستیز یکی می‌گیرد؟ و یا به سرعت از تضاد به ستیز رانده می‌شود.

وقتی انتقال از موقعیت روشنفکر (به منزله محمل تئوری) به چریک (در مقام محمل عمل) را، هم دیکتاتوری تسریع می‌کند، و هم استثنائتی و تاکتیک مبارزه، پس می‌توان همواره به اصل «تبدیل سریع تئوری به

عمل» وفادار ماند. به ویژه که هدف آموزش سریع در این گرایش، بیدار کردن قوه انتقاد از حوشی نیست، که خواه ناخواه طولانی و بطنی است. بلکه هدف تلقین و تبلیغ و تهییج است، که به ماگنیر در فکر شکل‌گیری سریع ذهن مخاطبان خود است. انتقال فضیلت از موضع آگاهی مطلق و مالکیت حقیقت دنبال می‌شود. و انتظار می‌رود که هرچه زودتر اثر بخشد و در جان مخاطب جای‌گیرین شود، و او را به عمل برانگیزد. (تفصیل این مسأله را می‌توان در کتاب من به نام «انسان در شعر معاصر» فصل سوم مطالعه کرد). این همان ویژگی و گرایش است که هنوز هم در نوع شعر دسته‌اولی که در آغاز اشاره کردم حضور دارد، و به ویژه در شعر شاعران حکومتی به وضوح دیده می‌شود. و من در بخش بعد که به شعر خطابی می‌پردازم بیشتر توضیحش خواهم داد.

در چنین وضعیت و گرایش است که شعر، مناسب‌ترین یا عمده‌ترین وسیله این تلقین و تبلیغ و تهییج تصور می‌شود. به سبب طبع اندیشه‌های هیجانی، با هیجان‌زدگی اندیشه درمی‌آیند. پیدا است که چنین مشخصه‌ای لازم و ملزوم آرمان‌گرایی و رمانتسم زیبایی شناختی نیز هست. ضمن این‌که قابلیت مناسبی نیز برای تصمیم و همراهی با ذهن و زبان و عادات عام دارد.

البته از همین راه نیز هست که شعر به درخواستهای اندیشگی می‌گراید، و به تقاضای خوانندگان در راستای نوعی خردگرایی تهییجی (!) می‌افتد. آنچه در اینجا منتقض می‌نماید، در حقیقت خبر از پارادوکسی می‌دهد که نتیجه هیجان‌زدگی اندیشه‌های صریح و ساده و عام است. یا اندیشه‌ها و خردی که تابعیت و قابلیت احساساتی دارند، به همین سبب هم نزدیکی و تجانس مطلوبی با مخاطب پیدا می‌کند. این سبب طبع خردگرایانه و احساساتی، سبب می‌شد که خواننده بیش از آنکه خود را به نخیل شعر بسپارد، انتظار داشته باشد که به اندیشه یا به اصطلاح «پیام» شعر هدایت شود. آرمان‌گرایی شعر، مثل خود اندیشه، طبعاً به این «خرد احساساتی» وابسته شده بود. این خود سبب می‌شد که دست‌اندرکاران شعر نیز مثل خوانندگان گسترش یابند. و بخشی از شعر، به ویژه از راه روزنامه‌ای شدن، به تولید اتیوه بگرایند. این‌گونه شعر روزنامه‌ای غالباً از حدود ادراک عام هم فراتر نمی‌رفت. مرز واقعیت و خیال از هم جدا می‌شد. حتی کارکرد تخیل به پیدا کردن استعاره‌هایی سهل‌الوصول تقلیل می‌یافت. به ویژه ساخت شعر به هدایت موضوع سپرده می‌شد که اصل بود. و در حرکت خود البته از گروه‌های تصویری هم می‌گذشت. یا رنگ مطلب را به یک مصراع یا پایان‌بندی قابل انتظار موکول می‌کرد.

به همین سبب نیز زمینه بسیار گسترده‌ای برای بروز کلیشه‌های تصویری، جملات قصار، ساختهای توصیفی و خطابی و انشایی، مقالات منظوم و غیرهم می‌آمد که مطلوب خوانندگان عام‌تری بود که با همان خرد احساساتی مشخص می‌شدند. خوانندگانی که طالب نکته‌ای، تعبیری، مصمونی، عبارتی، واژه‌ای علیه رژیم بودند. و از شاعر می‌خواستند که به انتظارشان پاسخ بدهد. شاعران نیز به فراخور خوانندگان خود پاسخ می‌دادند. گرایشها و روشهای شعر روزنامه‌ای، بیش از آنکه

نتیجهٔ خلاقیت فردی باشد، نشان تأثیر عادهای ذهنی و زبانی مخاطبان در شاعران است. مخاطبان در انتظار سروده شدن شعری بودند که خود می‌پسندیدند. والیته در این پسند با شاعران مشترک می‌یابند، چه هر دو در گرو «اندیشهٔ سیاسی ناگزیر» بودند. هر کس که شعری نزدیکتر به ذهن و زبان و عادت مخاطبان می‌سرود، جذاب‌تر و پرمفردتر می‌بود. همچنان‌که هر چه مبارزتر می‌بود، شاعرتر انگاشته می‌شد.

شعر پیشرو حماسی به ازای مبارزهٔ سیاسی خوانده می‌شد. به اعتبار آرمان مشترک شاعر و مخاطب محترم بود. این خود فضای عامی پدید می‌آورد که بر کل دهه سیطره داشت. اقبال عمومی در پی تأویل نیت خود در شعر بود. پس همین نیت و اقبال به جو غالب تبدیل شده بود. در چنین جوی، ابداع و کوشش خلاق فردی در درجهٔ دوم اهمیت بود. آنچه در تلقی عام از شعر دخیل بود، همان غصص و خاصیت تلقینی و تبلیغی اندیشه‌های تهییجی بود. غصص و خاصیتی که با سلیقهٔ خواستاران شعر سازگار بود. و از این راه کلیتی پدید می‌آمد که در برابر کلیت سانسور و خفقان قرار می‌گرفت، و در تضاد با مطالبات رژیم می‌انفاد. در حقیقت اشتغال به شعر، اشتغال سیاسی تلقی می‌شد. و بسیاری از معترضان به رژیم اندیشه‌های منظوم خود را به عنوان عملی سیاسی به مخاطبان می‌سپردند. با گشایش فضای انقلابی سال ۵۸، کم‌کم بسیاری از این کسان به کارهای سیاسی و اشتغالهای ذهنی و تشکیلاتی و تبلیغی و غیره پرداختند که با موقعیت دوران متناسب بود. پس خود به خود از فوران و تراکم شعرهای سیاست‌زده هم کاسته شد.

پادآور می‌شوم که در این بحث، جو غالب و وجه عام و برداشت متمم یافته از شعر حماسی دوران مورد نظر است، نه وجوه افتراق آن که حاصل کار خلاق چند تنی از شاعران بود. زیرا در ترسیم سیمای عمومی شعر حماسی، با خطوط مشترک و تلافیهای عام آن سروکار داریم که مختصات یک دوره را ارائه می‌دهد. نه با مشخصات شعری یک یا چند شاعر ویژه و وقتی سانسور واژه‌هایی چون شعله و شقایق و شب و خورشید و صبح و لاله و خون و... را ممنوع اعلام می‌کند، نشان می‌دهد که با یک کلیت مشترک استعاری - کلیشهای رویه‌روست که خود را در زبان ویژه اما محدودی بروز می‌دهد. نه با شعر یک یا چند شاعر ابداعگر که هر آن می‌توانند استعاره‌های نو برای مقاصد خود بیافرینند. این خود به معنی سلطهٔ مطالبات ذهنی و زبانی عام بر روش و گرایش بخش عمده‌ای از شعر حماسی نیز هست.

از این راه مجموعهٔ بیشمار از آثار شعری پدید می‌آمد که نمرهٔ زیبایی شاختی‌شان از صغر تا غلی می‌مانده به بیست در تغییر بود اما حضور مقاومت و مبارزه را قطعاً اعلام می‌داشت. چنان‌که سال ۵۸ نقطهٔ فوران چاپ چنین آثاری بود.

پیداست که شعر حماسی از حضور شاعران ابداعگری چون شاملو نیز بهره‌ور بود که فرشتان با وجه عام این بود که هم با این غصص پذیرفته شده بودند، و هم از آن فراتر می‌رفتند.

از کشتارگاه سلطانپور، دامون گل‌سرخ، به سرخس

آتش به طعم دود کمرایس، در کوچه باغهای نشاپور
شفیعی، سحوری میرزاده، ظل‌الله‌براهنی، سرود رگبار
گرمارودی، سفر پنجم صفارزاده، سرود آنکه گفت نه
میرقطروس، شبیخون مشفق، صدای همیشهٔ اوجی،
مابودگان خویی، پرغیز کوچک‌خان کوش‌آبادی، سرزمین
ممنوع نوری علامه، نبض وطن را می‌گیرم سهاپور، آواز
خروسان جوان حسام، صبح از روئے بیداری سرفراز
مقدم صلاحی، شعر ۵۷ مختاری، ابراهیم در آتش و
دشته در دین شاملو، و ده بیست اثر دیگر (بدون بحث از
کم و کیف زیبایی شناختی این آثار) و با پرهیز جدی از
هم‌ردیف قرار دادن ارزش ادبی آنها) یک وجه مشترک
داشتند. و آن ارتباط مستقیم با سیاست و آرمان و مبارزه با
رژیم بود. از همین راه نیز به رهبری ذهنی جامعه
می‌پیوستند.

این کارکرد و مشخصه تا دو سه سال اول انقلاب هم
ادامه داشت. از همین بابت نیز ارزنده و معتبر بود. اکنون نیز
هنور شاعرانی هستند که بر همین روال می‌روند، و بر
همین کارکرد پای می‌نشانند. و در پی شعر هبجان و عصب
و اندیشه‌های تهییجی‌اند. شعری که با تلقی دیرزین خود
از آرمان‌گرایی، اکنون دیگر به تکرار رسیده است. و
اعتیارش در نوحی از اندیشه خلاصه شده است که در
بیرون از شعر نیز در دسترس است.

در آن دوره کمتر کسی به نقد آثاری می‌پرداخت که از
وجهٔ سیاسی برخوردار بود. چون خود شعر پیشاپیش
پذیرفته شده بود و تعلق به جبههٔ مبارزهٔ حقانیت آن را
اثبات کرده بود. پس اگر احیاناً بحث برگشته‌ای به انتقاد از
آنها روی می‌آورد، و در شعر بودن بعضی از آنها تردید
می‌کرد، بعید نبود که به «نستهای» نیز منسوب شود. به
ویژه اگر چنین انتقادکننده‌ای از مبارزه و سیاست نیز برکنار
می‌بود.

نقد معرفت‌شناسی جای نقد زیبایی شناسی را گرفته
بود. و در همین حوزه نیز جز به تمجید و تعریف
نمی‌پرداخت. انگار جز تعریف چهارای هم نداشت. زیرا
نصوری می‌شد که نباید عیب خود را در مقابل دشمن گفت.
اصل همان اندیشهٔ سیاسی ساری و جاری در اثر بود. بقیهٔ
مسائل فروعی بود که چندان مهم انگاشته نمی‌شد. و اگر
هم مهم به نظر می‌آمد ناپایده گرفته می‌شد. چون تضعیف
عوامل خودی نادرست بود. این قرار ضمنی انگار راهتمای
همگان بود که وقتی همه زیر فشار رژیمند، دیگر نباید زیر
فشار خودی نیز قرار گیرند. پس انتقاد از خود و خودی معنا
نداشت.

من البته گناه همهٔ این انحرافات و نارساییها را نیز به پای
رژیمی می‌نویسم که با کشتن آزادی، ما را از نقد درست و
ضرور خویشتن نیز دور داشته بود. در چنان موقعیتی بود
که هیچکس نمی‌توانست بگوید: داشتن یا نداشتن یک
عقیدهٔ سیاسی، در آغاز، نه اعتباری به یک اثر هنری
می‌بخشد، و نه از ارزش آن می‌کاهد. پس کسی نمی‌گفت
«بهرنگی» معلم شریف و مبارز و مردم دوستی است که
آرامش برای تعلیم و تربیت کودکان فلک‌زدهٔ این جامعه به
مراتب از داستان‌نویسی‌اش فراتر و تیرم‌مدتر است. یا
کسی نمی‌توانست به این جابه‌جایی عتاب کند که
«گل‌سرخ» قهرمان پرشور و پاک‌باخته‌ای است اما شعرش

هرگز به قدرت سرنوشتش نیست، بلکه به تبع از موقعیتش
مطرح شده است. حتی در اوان انقلاب هم که باقر مؤمنی
نظر جسارت‌آمیزی دربارهٔ داستانهای بهرنگی ابراز داشت،
پانچنجال شد، و کسی ریمار نرفت. زیرا حقیقت شاعر و
داستان نویس و... نیز صرفاً تابع حقیقت می‌ارزانی او بود. در
نتیجه هرگونه تردید در آثار او از هر بابی، تردید در
حقیقت خود او بود. و طبعاً به سود محققان او به ویژه به
سود رژیم به حساب می‌آمد. همچنان‌که اکنون نیز گروهی
به ویژه در میان شاعران حکومتی هنوز همین گونه
می‌اندیشند. و اگر کسی در کیفیت آنچه می‌سرایند نظری
ابراز کند، به همان نسبت‌های آشنا منسوخ می‌کند. اگر
کسی به خیلی از اینها بگوید آنچه می‌سرایند حتی به پای
دستاورهای زبانی دههٔ پنجاه هم نمی‌رسد، این نظر را
نوطه‌ای علیه خورش می‌پندارند؛ و بیدرنگ لطمه یا اهانت
به اعتبار و حقانیت خاص سیاسی و اعتقادی خود
می‌انگارند. سبیل نسبت‌ها و اتهام‌ها و نوطه‌ها و وابستگی‌ها و...
را بر طراح نظر جاری می‌کنند.

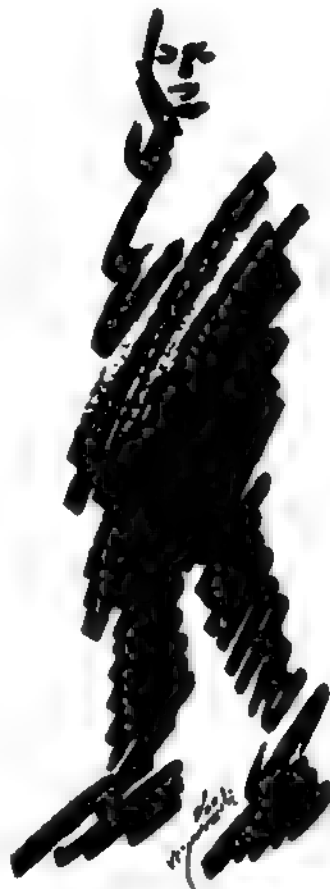
به هر حال بسیاری از شعرهای دههٔ پنجاه، بیشتر شعر
«پاسخ» بود. بسیاری از شاعران از یقینها و یا یقین‌مندیهای
سخن می‌گفتند که جزء لاینفک آن «کل» و کل‌نگری رایج
بود. و اساساً در عرصهٔ مشترک مبارزهٔ سیاسی کارایی یا
ضرورت داشت. و از همه بالاتر اینکه برای مخاطب نیز
کاملاً آشنا و منتظره بود.

شعر و اندیشهٔ مقاومت در برابر دیکتاتوری البته
ضرورت زمان بود. اما مانند خود مبارزه، و فرهنگ آن هم
از مشکلات و پی‌آمدهای این ضرورت فارغ نمی‌ماند؛ و
هم از ذهنیت ساری و جاری فراتر نبود. و اگر امروز به نقد و
تحلیل آن می‌پردازیم اساس توجه بر نفی جنبه‌های منفی
آن است. نه آن که در ضرورت و ضرور حماسی آن
تردیدی باشد. چنان‌که در هر دوره نیز که باز ضرور حماسی
ایجاب کند، از چنان گرایشی گزیری نیست. هرچند ممکن
است این بار کیفیت و حق و ابعادش متفاوت باشد، که
حتماً خواهد بود. درست به همان گونه که اندیشهٔ سیاسی
جامعه نیز متفاوت خواهد بود. همچنان‌که اساساً «دورهٔ
درک اختلاف» یا «دورهٔ درک اشتراک» متفاوت است.

ما اکنون، هم با پالودن ارزشها رویه‌رویم، و هم با
دریافت ارزشهای مختلف، نه با نفی مکانیکی ارزشها. یا
نادیده گرفتن و سبک شمردن آنها. ما امروز در همهٔ ابعاد
هستی خود ناگزیر از نقد خویشینیم. هیچ موقعیت ویژه‌ای
هم مهم‌تر از درک انتقادی خودمان نیست. ذهنیت
هنرمندان و اندیشه‌ورزان ما، دوران کودکی ذهن را پشت
سر گذاشته است. در نتیجه از رویه‌رو شدن صریح اما
مسئولانه، و سخت اما صمیمانه با خود، گذشته و ارزشها
و دستاوردهای خود، پروایی نیست. برای آنهاهی هم که
ممکن است از مقایسه و روشنگری و انتقاد سوءاستفاده
کنند، تره خرد نمی‌کند. مهم ارتقاء سطح معرفت انتقادی
ما نسبت به خود و دستاورهایمان است. و از همین طریق
است که دریافته‌ایم که اگر ناگزیری ما در گذشته سرودن
چنان شعرهایی و اشاعهٔ چنان اندیشه‌هایی بوده است،
ناگزیری این ایام نیز سرودن شعرهایی دیگر و طرح
اندیشه‌هایی است، که به طرح و بررسی گرایشها و برخی
از ساختهای آن حواهم پرداخت. ○

هزار توی حس و عشق

بررسی زمینه‌های فرهنگی بحران معاصر در رابطه زن - مرد



رابطه زن - مرد ماهیتاً چالش‌گر است و بسیاری از ویژگیهای حسی و عاطفی انسان در هر دوران تراویده از ذات این چالش است. این چالش در هزارتوی تاریک و وهم‌انگیزی رخ می‌دهد که زن و مرد، هر دو به یکسان، در آن گرفتار آمده‌اند. آن دو کورمال کورمال در پی راه‌هایی‌اند. زمانی به هم می‌رسند. این یک آن دیگری را لمس می‌کند و با فوران همه آن هیجانهای فروخورده در تنهایی و سکوت، به ناگهان چراغ گرم‌رهایی را در هستی او می‌یابد. در محوره شکوفای عشق، هزارتو به یکباره محو می‌شود. سرما و طلعت نیز، در شادی و شگفتی درمی‌یابند که آن دو در گوشه خلوتی از باغهای بهشت، به ساقه عشقی از پیش مقدر همدیگر را یافته‌اند.

این شادی، اما دیری نمی‌پاید و رقص ریتمیک از خودگذشتن برای پیوستن به آن دیگری قطع می‌شود. آن دو، دیگرار به هزارتو برمی‌گردند. به تاریکی و سرما نیز. و به این شهود دردناک و وهم‌انگیز می‌رسند که گویا علت و دلیل گرفتارآمده‌گی هریک در این هزارتو، آن دیگری است. شاید آن لحظه چسبناکی که زن یا مرد به این کشف می‌رسد، دردناک‌ترین لحظه عمر او باشد.

هستی زنانه - هستی مردانه

در تمامی دوران میلیون ساله هم‌بشر، مرد و زن زیر تأثیر هستی‌های متفاوت نرینه و مادینه بوده‌اند. از پیش از تاریخ تاکنون، هستی بشری در دو نهاد متفاوت شکل گرفته و به موازات هم و نیز در تداخل با هم امتداد یافته است؛ هستی زنانه - هستی مردانه.

شگفتی در این است که آنچه موجب زایش و شکوفایی عشق، بین دو جنس می‌شود موجبات پژمردن و مرگ عشق را نیز فراهم می‌آورد. در شروع عشق، هریک آن دیگری را آرمانی می‌کند و همه آنچه را که در رؤیای خلوت و سفید خویش دیر زمانی پرورده و به مهر سرشته، به آن دیگری نسبت می‌دهد. زن یا مرد از همان ابتدا آن دیگری را چنان می‌بیند که در پندار او است. ناب، مطلق، جاودانه نیک و بی‌هیچ تناقضی در حس و در کش. این برحسورد داغ شکست را از پیش بر پیشانی دارد در جامعه‌هایی که مرد و زن امکان آمدوشد آزادانه ندارند، در

به‌زودی انگ خواهد خورد و طرد خواهد شد. مرد نیز. در جوامعی که دارای ستن‌دربری‌ای آمدوشد دو جنس هستند، رفتارهای نمایشی، در سیالیت آمدوشد اجتماعی رسوب می‌کند. به تجربه به این نتیجه می‌رسند که اگر همان‌گونه که هستند خود را بنمایند، سوء تفاهم‌ها و مشکلات بعدی نیز کمتر خواهد بود. به همین جهت است که در جوامع غربی، ارتباط دو جنس در فضایی از صراحت و صداقت نسبی صورت می‌گیرد. مرد و زن، کم و بیش، احساس خود را همان‌گونه که هست بیان می‌کنند. در آنجا اگر مردی پایبند همسرش نباشد، اگر خود به اعتراف نیابد، دوستان همسرش او را آگاه خواهند کرد. در اینجا چنین نیست. زنی که شوهرش به او وفادار نیست، هر روز از مقابل صف نمودن‌پذیری از دهانهای بسته عبور می‌کند بی آنکه یک تن، حتی برادر یا پدرش به صراحت این بیفتند که او را آگاه کنند. حتی زنان دیگر نیز در این صف دهان بسته‌ها می‌ایستند و با وسواس، مواظبت می‌کنند که این راز، به میان «بدوهاوان» پرتاب نشود. در پشت این رازداری دسته‌جمعی، الگوهای از رفتار زنانه، در پیش چشم اطرافیان آن زن قرار دارد که بر اساس آنها، نصب زنی به راز رسیده، چیزی جز رنج بیشتر نخواهد بود. اما اگر فیلمنامه را معکوس کنیم، مردی (شوهر، پدر، برادر) از میان این صف بیرون خواهد آمد تا لکه ننگ بر شرف خانوادگی را با خون بشوید.

در این نوشته، تأکید بر تفاوت هستی زنانه و هستی مردانه، در فضای فرهنگی جامعه ماست. جامعه ما داوران فرهنگی متفاوتی دارد که خود، به گروه‌های فرهنگی متفاوتی تعلق دارند. در نبود امکان تبادل اندیشه‌ها، هر گروه فرهنگی، در خلوت جمعی خویش، حرف خود را می‌زند. شگفتی در این است که گاهی در زیر تفاوت‌های ظاهری، مفروضات واحدی دارند.

قوم‌گراها و تأکیدکنندگان بر اصالت فرهنگ آریایی^۱ این نکته را ندیده می‌گیرند که پرورش که امروزه اسلامی می‌نامیم قبل از اسلام در ایران رایج بود. خانه‌نشینی زن‌ها به‌ویژه در میان اقشار قراست در ایران باستان عمومیت داشت. زن در دوران عادت ماهانه مجبور بود از همه دوری گزیند و تا «پاک» نشده بود با او مثل نه‌سها برخورد می‌شد، که حتی آب و غذای او باید از سوراخ بالای دهنه‌ای

شروع برخورد دو جنس، همیشه رؤیا، واقعیت را در چنبر خود فشرده می‌دارد. به گونه‌ای که همین مرد یا زن واقعی، آنگاه که در هودج رؤیای آن دیگری لم می‌دهد، خودخواسته و با تمام وجود می‌خواهد که به قالب رؤیای آن دیگری درآید. کاری بسیار آسان، لذیخش و شدنی در لحظه، و جانفرسا و ناشدنی در تداوم لحظه. برای آفتابی که امکان آمد و شد آزادانه دارند، وسم خیلی فرق نمی‌کند. زیرا آنها نیز زیر تأثیر الگوهای رفتار جمعی هستند. پس در آمدوشدها نیز مرد یا زن، چنان نیستند که می‌نمایند. نه این‌که به تاراستی وانمود کنند. همه این رفتارها به صورت از پیش معین شد، از روان جمعی به فرد دیکته می‌شود. اگر زنی بخواهد آن‌گونه که هست، صادقانه خود را نشان دهد

(بدور از تماس با تابش مهر مقدس) پروا افکنده شود. باز این آریاگراها فراموش می‌کنند که آئین مبتنائیسم از قدیمی‌ترین آئینهایی است که به حداکثر ممکن، زن را در جامعه باستانی، از فراز به فرود آورده و با تقدیس قدرت بدنی و شکمجه‌های جسمانی (که خاص مردهاست) فاصله عمیقی بین زن و مرد کشیده است.

امروزه نوشته‌های فمینیستی^۲ مد شده است. و مردها برای روشنفکر نشان دادن خود سعی دارند بر پدرسالاری بتازند. در این نوشته سعی شده است در کنار خشونت جهان مردانه، انگشت بر خشونت پنهان و بی‌رحم جهان زنانه نیز گذاشته شود، و در کنار تأکید بر بیوفایی و غیرعاطفی شدن مرد، دروغ‌گویی، نظاهر و ریاکاری پرده‌درپرده زن نیز نشان داده شود. مسئله این است که بفهمیم از دیرباز چه بلایی بر سر این جامعه، از زن و مرد، آمده است. قصد ما همدردی نیست و معتقدیم که در پشت شعار به‌ظاهر متمدنانه «زن‌ها مقدم‌انده» تحقیر زن و قبول ضمنی فرودستی زن، پنهان شده است. و آن‌گاه که برابری واقعی فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی دو جنس تحقق یابد، دوران چنین تعارف‌ها نیز به‌سر خواهد آمد. شاید بتوان گفت آن‌گاه که به زن احترام بیشتری گذاشته نشود آستانه‌رهای واقعی هر دو جنس فرامی‌سپارند.

بسیاری از خصوصیات فرهنگی، نه ذاتی زن و نه ذاتی مرد است. اگر زن حسود می‌نماید، در همه ادوار تاریخ و پیش از تاریخ، چنین نبوده است. آن (حسادت) تراویده از هستی فرهنگی زنانه، در روزگار استقرار و سلطه مردسالاری (و یا به زبان رایج پدرسالاری) است. اگر مرد، بی‌احساس، خردورز، و «منطقی» به نظر می‌رسد، و اگر زن، عاطفی، حس‌گرا و «بی‌منطق» می‌نماید، به جهت این است که آنچه کلیت هستی فرهنگی مرد و زن را سمت و سوی می‌بخشد، یک هستی فرهنگی تاریخی، برای وجود طاهری هر یک است. هستی فرهنگی زنانه، شکل‌گیری روابط زن را در زیر سلطه خود دارد و هستی فرهنگی مردانه، روابط مرد را تعیین می‌کند.

از این زاویه اگر به تنش‌های فزاینده درون خانواده هستنای^۳ نگاه کنیم، مسئله را به شکل متفاوتی خواهیم دید:

زن که زیر سلطه فضای زنانه است، بی‌آنکه الزاماً آگاه باشد، مرد را با خود به درون این فضای زنانه می‌کشد، مرد بالعکس، بی‌آنکه اصراری در همراهی زن با خود داشته باشد به درون فضای مردانه کشیده می‌شود. برای مرد، آنچه واقعاً اهمیت دارد، قضاوت سایر مردها درباره تواناییهای فکری، بدنی، شغلی و مالی او و به تبع آن، وضع خانوادگی او است. و همه این جریان به شکل پوشیده و پنهانی و اغلب ناخودآگاه و به‌صورت جریان آب در زیر انبوه کاه صورت می‌گیرد. قضاوت مردان دیگر، برای مرد، جایگزین قضاوت پدر برای پسرپچه شده است. آن‌چه برای پسرپچه اهمیت شگرف دارد، قضاوت پدر، نگاه پدر و نظر پدر است. پسرپچه در خلوت خویش چنان رفتار می‌کند که مطابق رفتار پدر باشد. و پس از ورود به مرحله بلوغ و نوجوانی، جهان مردانه در کلیت خود جایگزین پدر می‌شود. نوجوان با شوریدن بر پدر، وابستگی شخصی



خود به پدر را درهم می‌شکند تا وابستگی به جهان مردانه را به جای آن بنشانند. در این‌جا تندیس پدر درهم می‌شکند تا بهادی مردانه جایگزین آن گردد. مرد، بعدها این نهاد را با خود به میان خانواده هسته‌ای می‌آورد و آن را چون شمشیری در رختخواب در میانه خود و همسرش قرار می‌دهد. و از آن پس همه تلاش زن این می‌شود که ذهن مرد را از این فضا جدا کند. تا او را متوجه وجود واقعی و حسی خود کند. تا به او لذت تنها باهم بودن و جدا از همه جهان‌بودن را بدهد. و زن به مرور در تلخی و یأس درمی‌یابد که مردی را که دوست می‌دارد، هرگز کاملاً در اختیار ندارد. مرد او را لمس می‌کند اما شنود در فضایی دیگر است. مرد با او گفتگو می‌کند اما فقط با بخشی از ذهنی. و زن می‌ماند و حسرت به دل، که مردش را از نظر ذهنی، تنها، عریان و بی‌تعلقی به هرآنچه که حر به هستی دو جانیه‌شان مربوط است از آن خود کند.

جهان مردانه خودمحور است. چیزی که جهنم زنانه هنوز فاقد آن است. روانکاوها در غرب بر عقده اودیپ و حسادت پسرپچه نسبت به پدر تأکید کرده‌اند. در جوامع شرقی نیز پسرپچه به پدر حسادت می‌کند اما او حیلی‌زود متوجه جهان مردانه می‌شود. پسرپچه به مرور به‌طور حسی درک می‌کند که در برای ارتباط پدر با مادرش، ارتباطی قوی‌تر، پدر را به نهاد مردانه پیوند می‌دهد و آنچه واقعاً اهمیت دارد این نهاد است. و این نهاد است که او در نهایت به آن تعلق دارد و باید جذب آن شود و با آن درآمیزد. برای دخترپچه، پدر، نشانه‌ای از جهان خودمحور مردانه است. جهانی که او هرگز نمی‌تواند به آن تعلق داشته

باشد. و از این‌رواست که تصاحب پدر و رقابت با مادر و حسادت به مادر، و مهمتر از آن حسادت به برادر و به پسرپچه‌ها با او می‌ماند. و او هرچه بزرگتر می‌شود این حسادت را بیشتر سرکوب می‌کند و آن‌چه امروزه سرکوب می‌شود فردا به شکلی دیگر، به صورت حسادت به همجنس، بسیار قوی‌تر و سرکوب‌ناشدنی‌تر ظاهر خواهد شد. جامعه مردسالار معیارهای زیبایی‌شناسی خود را نیز به زن‌ها انقاع می‌کند و درواقع این معیارها می‌شود پیمانه اندازه‌گیری خیر و شر و زیبایی و زشتی، در میان زن‌ها و به توسط زن‌ها و عامل تشدیدکننده و فعال و همه‌جا حاضر حسادت زنانگی.

این تحلیل اگر درست باشد، می‌توان گفت که دست‌کم در کشور ما، عقده اودیپ (حسادت پسرپچه به پدر) در مقایسه با عقده اختگی^۴ (حسادت دخترپچه نسبت به برادرش یا نسبت به پسرپچه‌ها) کم‌رنگ‌تر می‌شود. پسرپچه از کودکی، تمایز و برتری خود را نسبت به دختر حس می‌کند و این دریافت، نقش تعدیل‌کننده‌ای در حسادت نسبت به پدر بازی می‌کند. در کشور ما از دوران سلطه مبتنائیسم^۵ زن در جایگاهی نبوده تا سزاوار عشق پرآوازه مرد باشد. در ایران سده‌های میانه، مردها عاشق پسرپچه‌ها می‌شدند و بازتاب این پدیده گاه صریح و گاه ضمنی در ادبیات سده‌های میانه، باقی است. توصیف‌های بی‌روح و واقع‌گرایانه سعدی از شاه‌بازی، و هنرهای پر شور و به‌ظاهر عارفانه وحشی بافقی در ادبیات، و اشاره‌های صریح یا ضمنی مورخین درباره عشق سلطان محمود به اباز و شاه‌عیاس به برادران شری و... همه به این پدیده اشاره دارند.

پسرپچه از همان ابتدا، موقعیت برتر خود را حس می‌کند، مادر را تحقیر شده می‌داند، مادری که حتی پسرش می‌توانست به او چنین و چنان بگوید، مادری که در سلسله مراتب احترام، در درون خانواده، به‌هرحال، بعد از فرزند ارشد ذکور قرار داشت.

اگر فردوسی به جای هومر، می‌خواست راهی پیش پای خواستگارهای سمح پندلوط^۶ با دوک نخریسی جادویی‌اش بگذارد، آنها را به کشش تلماک^۷ رهنمون می‌شد. در فرهنگ ایرانی در نبود فرمانروا کافی است که اولاد ذکور، به‌ویژه فرزند ارشد او را یکشی تا این سرزمین رام تو شود. همسر حکمران سابق، محلی از اعراب نداشت (و ندارد). در اسطوره‌های یونان، پسرپچه اهمیت مادر را درک می‌کند زیرا در آن‌جا کسی فرمانروا خواهد شد که همسر مادر او پیشود. یعنی فرمانروایی در گرو تصاحب مادر است. در تاریخ ایران شاه سایه هورامزداست و هر مردی در خانه خویش شاهی است. از مبتنائیسم به بعد در ایران، مرد را با خورشید هم هویت شمرده‌اند. سهراب به‌دنبال خورشید گم شده خویش است که به مسلخ می‌آید. برخلاف اسطوره یونانی، این‌جا، در اسطوره ایرانی، پدر فرزند را می‌کشد. اگر اصرار داشته باشیم به زبان فرید بگوییم، اینجا عقده اختگی دخترپچه، مهمتر از عقده اودیپ پسرپچه است. دخترپچه، بی‌ارزشی مادر را درمی‌یابد و بی‌ارزشی جهان زیاده را لمس می‌کند. او در پی هم‌هویت شدن با جهان مردانه است. منبع پنهان و اولیه

حسادت زنانه، درواقع نه حسادت به مادر که حسادت به برادر و به جایگاه مردانه است. و این چیزی است که او هرگز به آن دست نخواهد یافت. در ترکی، ضربالمثلی برای تبدیل خاله به دایی با کمک احلیل جادویی است. در این جا منبع حسادت زنانه، حسرت فروخورده دختربچه به برادر و جهان مردانه است. حسرت راه نداشتن به این جهان است.

شاید این عامل بتواند این پدیده را توجیه کند که زنهای سلطه‌جو و قدرت‌طلب ایرانی عموماً سردمزاجند. زیرا آنها از بهیگی شاهد حقارت مادر بوده‌اند. در کنار قلدری و آمریت پدر و برادرها. برای آنها «هماغوشی» به معنای تحقیر شدن است.

در کشور ما، با طلوع کیش مهرپرستی، جنسیت زن، به نحوی، جزء پلیدی شمرده شد. در میترائیسم، تأکید بر اهمیت و ضرورت شکسته و کارهای شاق پدنی به عنوان مشخصه و جزء اصلی آیین مذهبی، فقط به منظور پیاده گذاشتن زنها و فروکشیدن آنها از موضع رشک‌انگیز قبلی آنها بوده است. در رمز و راز و خشونت و شکسته‌های آیین میترائیسم، مبارزه پیگیر مردها بر علیه زنهای باستانی را می‌توان دید. نبوغ مرد آریایی، آنگاه که به سرزمین ما رسید، توانست به بهترین وجه در تحقیر زنها به کار افتد.

در عصر سلطه میترائیسم تاکنون، زن، ایمنی و زندگی را در کنار مرد جسته است. بی‌وجود مرد، ایمنی در کار نیست. تصویر پدر، برادر، شوهر، ایمنی را انفاء می‌کند. واقعیت‌های زندگی تاکنون چنین بوده است. اما امروزه جهان پیشرفته در حال ورود به هستی جدیدی است که زن، با استقلال کامل اقتصادی در همه ابعاد آن توان ایستادن روی پای خود را دارد. تمامی تمدن مرد محور بشری، تاکنون احساس نایمنی را در زن آفاده کرده است. هستی آینده اگر این احساس را در زن فروکاهد چه خواهد شد؟ احتمالاً مردم‌مردم‌مردی، در جهان زنانه نیز فروکش خواهد کرد.

جهان زنانه، به همین علت، تاکنون، در خود و برای خود نبوده است. جهان زنانه جهانی است مردم‌مردم‌مردی و به همین جهت است که وابستگی مرد به زن ضعیف‌تر از وابستگی زن به مرد است و تنها در آستانه پیری و از کارافتادگی است که احساس نایمنی در مرد نیز ظهور می‌کند و شدت می‌گیرد. و فقط پس از این مرحله است که مرد حساسیت زنانه پیدا می‌کند (اگر پیدا کند!)

هستی زنانه، دیگرگونه است. هر زنی می‌خواهد، مردی از جهان مردانه را بریابد و با خود به درون جهان زنانه بکشد.

هستی ترینه «خودایمن» است. آنچه مرد را به سوی جنس مخالف می‌کشاند، کشش جنسی و احساس زیبایی‌شناسی^۹ است. از این‌رو، مرد و زن در سطوح متفاوتی از پتانسیل مهرورزی قرار دارند. و باز از آن روست که زن، در عشق، دور پرواز و پرکشش است و اغلب از مرد پیشی می‌گیرد. مداومت او در عشق نیز دیرپای‌تر از مرد است. اما آنجا که پای ایمنی در کار است، اگر زن، در رابطه با مرد خویش احساس ایمنی نکند، درجات بالا و حیرت‌انگیزی از بی‌عاطفگی و «واقع‌بینی» را از خود نشان



می‌دهد. و اگر این احساس نایمنی به حدّ وسواس آزردهنده برسد، زن، توانایی دوست داشتن را نخواهد داشت.

رویکرد مرد به عشق، متفاوت است. مرد در پی هیجان است و گاه این هیجان، فقط در کنار خطر دست می‌دهد. هیجان مسابقه، رقابت میدان مسابقه، مرکز نمادین جهان مردانه است. در آن جا، هیجان احساس اصلی و حاکم است. حس برتری‌جویی، بیننده، همزمان با آن قهرمان ارضاء می‌شود. هر دو به هیجان می‌آیند.

مسابقه نماد جنگ است. جنگی که از عصر نوسنگی تاکنون به عنوان عرصه‌ای صرفاً مردانه، میادگاه مردها با شکست و پیروزی و میقات مرگ و هیجان بوده است. هستی مردانه، در طول هزاره‌ها، خود را به طور کانونی، در کار، کار خشن، جنگ و مسابقه، نموده است. هیجان، احساس کانونی مرد است. هیجان احساسی است مردانه. یا این‌همه، مرد، هیجان خود را فرومی‌خورد. این موجود خردورز، تحت تأثیر ارزشهای هستی‌خردگرایی جهان مردانه، هیجان باطنی خود را به نمایش نمی‌گذارد و همه جوش و خروش درونی، در پشت نقاب صلابت ظاهر فرومی‌ماند.

اوج‌گیری هیجان در زن، به گونه‌ای دیگر است. بدون ایمنی، زن به هیجان نمی‌آید، تشویش و اضطراب را می‌آزماید.^{۱۰} هیجان عشقی، در زن، در ارتباط نزدیک با احساس ایمنی است. احساس ایمنی در کانون احساس زنانه است و با این پیش‌زمینه است که مهرورزی در زن ظهور می‌کند و به اوج هاشقانه می‌رسد. مهرورزی در

زمینه‌ای از ملاحظت مادرانه یا مردی که احساس ایمنی می‌بخشد. جهانی فرو شده در خود، کامل، بسته و خودکفا. در یک جمله «هزارتوی حس و عشق»

در این فضای درون‌گرایی، علائم ناپیدا، حضور نامحسوس دارند. جهان تبخیر، مقدم بر جهان واقعی است. ناگفته‌ها بر آنچه گفته می‌شود سنگینی می‌کنند. لحن کلام و خود گفتگو، بر آنچه گفته می‌شود مقدم است. و مرد، این را نمی‌فهمد. توجه مرد به موضوع گفتگو است. آن را پیش‌پا ننهد، غیر مهم و بی‌ربط می‌یابد و در نمی‌یابد که آنچه مهم است، نفس گفتگو در این فضای خصوصی است. گفتی، شنودن و آرمیدن در این پیلۀ عاطفی که زن، به دور خود و او می‌تند.

خصلت جدی کار و خشونت جهان مردانه، عادت و درک لذت گفتگوی بی‌هدف را از مرد گرفته است. زن، از نفس گفتگو با مردی که دوستش می‌دارد لذت می‌برد. مرد، خسته از این گفتگو، به روزنامه روی می‌آورد. این هووی روزمره همه زن‌ها. مرد، که به موضوع گفتگوی زن بی‌توجه شده است، وانمود می‌کند که گوش می‌دهد. اما به کنار، به پول و به ماجراهایی که فردا در پیش دارد می‌اندیشد. زن، حضور غایب مرد را در می‌یابد و از فشار دست، برای جلب حضور او کمک می‌گیرد و سپس این عادت او می‌شود. و مرد، که با گذشت زمان، نسبت به این سقلمه‌های دوستانه، حساسیت منفی پیدا کرده است، عکس‌العمل نشان می‌دهد. مردی که ناتوان از پایان دادن به این سقلمه‌هاست، به مرور، سقلمه زدن را می‌آموزد و این رفتار زنانه را به میان مردها می‌برد. رنجش این یکی، رنجش آن دیگری را افزون‌تر می‌کند و فضای صمیمی، نهی از دوستی می‌شود. و گفتگو به ندرت پیش می‌آید. ○

پاورقی‌ها:

۱. فراموش نکنیم که این تأکید از زمان پهلوی اول شروع شد، با تأثیر از «تاسیتوس سوسیالیست»‌های آن زمان آلمان، و خواسته یا ناخواسته، در جهت سیاست‌های انگلستان برای تفرقه‌انگیزی عرب و ایرانی.
۲. فیثیم در معنی عام آن به معنای هواداری از حقوق زنان است.
۳. خانواده‌های هسته‌ای متشکل از مرد، زن و فرزندان غیر مستقل و وابسته آنهاست.
۴. درباره منشأ این واژه، به تحلیل فروید از نمایشنامه اودیپ شاه از ادبیات اسطوره‌ای یونان باستان مراجعه کنید.
۵. به نظرات فروید مراجعه کنید.
۶. کیش پرستش مهر.
۷. همسر پارسای اولیس در اودیسه هومر. پهلرپ که در ادبیات عبری سمبول یونانی و پارسی رن است در مقابل اصرار خواستگاران بیست سال روزها رسید و شبا پنه کرد بر فراز بود اگر یافته او تمام شود همسر برگزید.
۸. پسر اوشد اولیس.
۹. شواهدی در دست است که پیش از عصر موسیقی یک انقلاب فرهنگی رخ داده است. من آن را «انقلاب ریایی‌شناسی» می‌نامم. از این دوره به بعد، ریایی به عنوان عاملی پیدایی وارد فرهنگ بشری می‌شود.
۱۰. اضطراب بره در محاصره گله‌گرگ.

نزوتان تودوروف

ترجمه‌ی م. کاشیگر

پیش‌درآمدی بر حقیقت‌نمایی

نشان می‌دهد آن‌چه بر گفتار فرمان می‌راند نه رابطه‌ی گفتار با موضوع گفتار، بل قانون‌های خاص ویژگی‌نمای گفتار است. هدف از این مطالعه هم چنین افشای آن و راجعی‌های درون گفتار است که می‌کشند خلاف این واقعیت را القا کنند. در یک کلام، مطالعه‌ی حقیقت‌نمایی به ما کمک می‌کند زبان را از بند شفافیت موهومی که برایش قایل می‌شوند بیرون کشیم و برای فراگیری چند و چون اندر یافت زبان و هم چنین مطالعه‌ی شیوه‌های تأیید شدن زبان - ناپیدا شدن همانند نامرئی شدن مرد نامرئی و از - تلاش کنیم.

مفهوم حقیقت‌نمایی امروزه دیگر آن چنان رواج ندارد. آن را دیگر نمی‌توان در ادبیات علمی جدی یافت. اما این مفهوم هنوز در تفسیرهای درجه‌دو، در کتاب‌های درسی مدرسه‌ی و در آموزش و پرورش کاربرد دارد. برای نمونه به تفسیری بر عروسی فیگارو [Le Mariage de Figaro] اشاره می‌کنم. در این تفسیر که حرکت حقیقت‌نمایی را از یاد می‌برد نام دارد چنین می‌خوانیم: «کنت، در پایان پرده‌ی دوم، بازیل و گریپ - سولی را به دو دلیل مشخص به دهکده می‌فرستد: خبر کردن قضات و پیدا کردن 'دهاتی‌نامه' (...). کنت می‌داند که شروین صبح در اتاق کنتس بوده است. بنابراین وقتی از بازیل به خاطر دروغ‌گویی‌اش توضیح نمی‌خواهد و او را با فیگارو که رفتارش بیش از اندازه دوپهلوی می‌نماید مقابل نمی‌کند، کارش هیچ حقیقت‌نما نیست. این را نیز می‌دانیم - و این دانسته‌مان در پرده‌ی پنجم

می‌کند، واژه‌ها دیگر نه نام شفاف چیزها و بل کلیتی خود مختارند که از قانون‌های ویژه‌ی خود فرمان می‌برد و می‌شود آن‌را به خودی خود به داوری گرفت. ارزش واژه‌ها از ارزش چیزهایی که واژه‌ها باید قاعدتاً بازتاب آن‌ها باشند خیلی بیش تر است. در چنین روزی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، شعور بر زبان، علم قانون‌های زبان - یعنی صنعت بیان [رتوریک] - و مفهومی به نام حقیقت‌نمایی زاده شد. در این میان، وظیفه‌ی حقیقت‌نمایی، پُر کردن خلاء میان قانون‌های زبان و آن چیزی است که تصور می‌شود ویژگی‌نما و سازند زبان است: مستند بودنش بر واقعیت. آندکی بعد، شخصیتین دستاوردهای کشف زبان چهره کرد: ثنوری صنعت بیان و فلسفه‌ی سوفسطایی زبان. اما دیرتر و تا ۲۵۰۰ سال، کوشش‌ها شد تا کشف زبان از یادها برود و چنین وانمود شود که انگار واژه‌ها از نو فقط نام چیزها شده‌اند. آن هم نام‌هایی منقاد و سر به زیر. تا ۲۵۰۰ سال، واقعیت را دلیل کافی سخن خواستند و تا ۲۵۰۰ سال برای حق‌اندز یافت زبان هر بار جنگ‌ها شد. ادبیات اگر چه تماد استقلال گفتار بود، اما نمی‌توانست تلقی واژه‌ها را به مثابه بازتاب چیزها در هم شکند. از همین رو، یکی از ویژگی‌های اساسی تمدن ما تلقی سایه‌وار زبان است: زبان، از دیدگاه تمدن ما، سایه‌ی آن چیزهایی است که بازتاب می‌دهد، سایه‌ی بی‌شاید چندشکل اما با شکل‌هایی همه پیمای مستقیم موضوع بازتابیده. اهمیت مطالعه‌ی مفهوم حقیقت‌نمایی نیز در این است که

روزی، پانصد سال پیش از میلاد، در سیسیل، دو نفر بگو میگوی‌شان شد و کارشان به زدوخورد کشید. فردای آن روز، هر دو به دادگاه فراخوانده شدند تا محکم که در باره‌ی گناه و بیگناهی‌شان تصمیم بگیرد. اما چگونه؟ داوران زدوخورد را به چشم خود ندیده بودند و از این رو از حقیقت و چند و چون آن بی‌خبر بودند. حواس به کار نمی‌آمد و تنها راه، گوش سپردن به روایت هر یک از شکایت‌کنندگان از چگونگی زدوخورد بود. همین، وضع شکایت‌کنندگان را تغییر داد: هدف دیگر نه تعیین حقیقت (کاری ناممکن) و بل هر چه نزد یک‌تر شدن به حقیقت و القای آن بود، القایی که هر چه روایت زیرکانه‌تر می‌بود نیرومندتر می‌شد. شرط بُرد در محکمه آن قدرها حسن عمل نیست که حسن گفتار است. از همین رو افلاطون با تلخ کامی نوشت: «راستی هم که هیچ کس در دادگاه نگران حقیقت نیست و همه فقط در فکر اقناع‌اند، اقناع نیز به جز القای امری حقیقت‌نما نیست. بدین سان، روایت و گفتار دیگر به عنوان بازتاب - و آن هم بازتاب وفادار - رویداد اهمیت ندارند و ارزش مستقل پیدا

تأیید می‌شود. که علت آشفتگی کنت وقتی پای کنتس به میان می‌آید این نیست که بی‌صبرانه منتظر ملاقات با سوزان است. بومارشه شخصاً از این ناحیه حقیقت‌نمایی آگاه بود (و به آن در دست نوشت‌هایش اشاره کرده است) اما به درستی اطمینان داشت که هیچ‌یک از تماشاگران نتاثر متوجه آن نخواهند شد. «یا: بومارشه خود به دوستش گردن‌دولابریزی می‌گفت: «اشتباه‌های صحنه‌های شبانه چندان هم حقیقت‌نما نیست» و می‌افزود: «اما کافی است از این امر خیالی ملغمه‌یی سرگرم‌کننده پدید آید تا تماشاگر آن را بپذیرد».

در تفسیر بالا، «حقیقت‌نمایی» در عام‌ترین معنای آن به کار رفته است یعنی «انطباق با واقعیت»: آن کردارها و رفتارهایی ناحیه حقیقت‌نماست که امکان وقوع‌شان در دنیا نامحتمل باشد. اما کوراکس، نخستین تئوری‌پرداز حقیقت‌نمایی، از این هم فراتر می‌رود و حقیقت‌نمایی را نه وجود رابطه با واقعیت (هم‌چون رابطه‌ی میان حقیقت و واقعیت) بل وجود رابطه با آن چیزی می‌داند که اکثریت مردم آن را واقعیت می‌پندارد، یعنی با افکار عمومی. بنابراین، شرط حقیقت‌نمایی نه انطباق گفتار با آن چیزی است که گفتار به آن استناد می‌کند، بل انطباق آن با گفتار دیگری از گوینده‌ی ناشناس و نامشخص است. اما اگر در تفسیر بالا بیش‌تر دقت کنیم، می‌بینیم که، گذشته از افکار عمومی، بومارشه به چیز دیگری هم اشاره می‌کند که عبارت است از قاعده‌های ویژگی‌نمای ژانر نتاثر: «هیچ تماشاگری در نتاثر متوجه این نکته نمی‌شود، «تماشاگر آن را می‌پذیرد»... بنابراین، مسئله‌ی حقیقت‌نمایی مورد اشاره‌ی تفسیر بالا نه مسئله‌ی افکار عمومی و بل مسئله‌ی ژانر ادبی خاصی است که ربطی به ژانر بومارشه ندارد.

پس «حقیقت‌نمایی» چندین معنا دارد. این چند معنا بی‌سار ارزشمند است و نمی‌توان از آن گذشت. باید به تفاوت میان این معناها توجه داشت. یکی از نخستین معناهای پذیرفته‌شده برای حقیقت‌نمایی، وجود رابطه با واقعیت است. معنای دوم آن، معنایی است که افلاطون و ارسطو برایش قایل‌اند: وجود رابطه میان متن خاص مورد نظر و متن دیگری که هم و پراکنده است و افکار عمومی نام دارد. کلاسیک‌های فرانسوی معنای سومی برای این مفهوم قایل می‌شوند و آن این که حقیقت‌نمایی کمیدی خاص خودش است و ریسطی به حقیقت‌نمایی تراژدی ندارد. در حقیقت، همان‌قدر حقیقت‌نمایی هست که ژانر وجود دارد و دو مفهوم ژانر و حقیقت‌نمایی به یکی شدن گرایش دارند (پیدایش این معنای جدید گامی اساسی در کشف زبان بود: گذار از سطح روایت به سطح گفتار). یک معنای دیگر هم معنای مسلط امروزی این اصطلاح است: حقیقت‌نما آن اثری است که بکوشد به ما چنین القا کند که نه بر قانون‌های خاص خودش و بل

بر واقعیت منطبق است. در این معنا، حقیقت‌نمایی نقابی است که قانون‌های حاکم بر متن بر چهره می‌زنند تا ما آن‌ها را به‌منزله وجود نوعی رابطه با واقعیت بپذیریم.

بسیاریم و یک نمونه‌ی دیگر از این معناهای گوناگون (و سطح‌های متفاوت) را بررسی کنیم. این نمونه از کتابی است که بیش‌ترین تقابل را با وراجسی‌های رئالیستی دارد، از کتاب ژاک فلدی *Jacques le Fataliste* [دیدرو در هر لحظه از روایت بر همه‌ی احتمال‌هایی که در مقابلش قرار دارند آگاه است: روایت پیشاپیش تعیین‌نیافته است و همه‌ی راه‌ها (مطلقاً) مناسب است. اما حقیقت‌نمایی نویسنده را وادار می‌کند که تنها یکی از این راه‌ها را برگزیند و بقیه را ستور کند: «(آنان)... دیدند که مردانی مسلح به چنگک و چماق شتابان به سوی‌شان می‌آیند. شاید تصور کنید که این مردان همان آدم‌های مهمان‌خانه، نوکرها و آن راهنماهایی‌اند که حرف‌شان بود...» حتماً فکر می‌کنید که این ارتش کوچک به ژاک و لوبیش حمله‌ور شدند، خون‌ها ریخته شد، ضرب‌های چماق بارید، تیراندازی شد و... این که چنین شود یا نشود فقط دست من است. اما بدروود ای حقیقت‌داستانی، بدروود قصه‌ی عشق‌های ژاک... ناگفته پیداست که من رمان نمی‌نویسم زیرا هیچ‌یک از آن چیزهایی را به کار نمی‌گیرم که رمان‌نویس حتماً به کار می‌گرفت. چه‌بسا آن کسی که آن‌چه را می‌نویسم حقیقت فرض کند کم‌تر از آن کسی خطا می‌کند که می‌پندارد افسانه می‌یاقم»

در این متن گزیده‌ی کوتاه به ویژگی‌نماهای اصلی حقیقت‌نمایی اشاره شده است. آن‌چه آزادی روایت را محدود می‌کند ضرورت‌های درونی خود کتاب است («حقیقت‌داستان» و «قصه‌ی عشق‌های ژاک»)، یعنی وابستگی آن به یک ژانر مشخص. هرگاه اثر از ژانر دیگری می‌بود، ضرورت‌های آن فرق می‌کرد («من رمان نمی‌نویسم، «آن چیزهایی را به کار نمی‌گیرم که رمان‌نویس حتماً به کار می‌گرفته»). اما دیدرو در همان حال که آشکارا می‌گوید روایت تابع اقتصاد خاص خود است و کارویژه‌ی خاص خود را دارد، این نیاز را نیز حس می‌کند که بیفزاید: آن‌چه من می‌نویسم حقیقت است! اگر من فلان گسترش را برمی‌گزینم و نه بهمان گسترش را از آن روست که رویدادهایی که شرح می‌دهم چنین بودمانند. دیدرو ناگزیر با یک جمله آن هم جمله‌یی که گفته‌ی قبلی آن را پیچیده‌تر (و در همان حال متقاعدکننده‌تر) می‌کند آزادی را ضرورت و رابطه‌ی با نوشتار را رابطه‌ی با واقعیت جلوه می‌دهد. دو جلوه‌ی عمده‌ی حقیقت‌نمایی نیز همین‌هاست: حقیقت‌نمایی به منزله قانون مطلق و چشم‌ناپوشیدنی حاکم بر گفتار و حقیقت‌نمایی به منزله نقاب و نظامی از شیوه‌های صنعت بیان که می‌کوشد این قانون‌ها را همان‌چیزی جلوه دهد که بر آن استناد می‌کند.

۲

شوهر آلبرتا فرنچ به اتهام قتل مشوقه به اعدام با صندلی الکتریکی محکوم شده است. آلبرتا می‌خواهد او را نجات دهد و برای این کار باید قاتل حقیقی را پیدا کند. تنها سرخ‌اق‌قو طی کبریتی است که در محل جنایت پیدا شده و حرف اول اسم قاتل بر آن نوشته شده است: M. آلبرتا دفترچه‌ی یادداشت مقتول را پیدا می‌کند و به سراغ همه‌ی کسانی می‌رود که نام‌شان در دفترچه با M شروع می‌شود. قو طی کبریت مال نفر سوم است. اما آلبرتا به این نتیجه می‌رسد که این شخص بیگناه است و به سراغ چهارمین M می‌رود.

هم‌چنان که می‌بینیم، سازندۀ فرضی می‌داند [Black Angel]، یکی از گیراترین رمان‌های ویلیام ایریش، نقص منطقی دارد: اگر صاحب قو طی کبریت قاتل نباشد، سرخ‌اق‌قو طی هم اعتبار می‌شود و امکان قاتل بودن چهارمین M همان‌قدر است که احتمال قاتل بودن هر یک از کسان دیگری که نام‌شان در دفترچه‌ی مقتول هست. از دیدگاه انتریگ، بخش چهارم رمان هیچ دلیل وجودی ندارد.

چگونه ممکن است ایریش متوجه این منطق شبزی نشده باشد؟ چرا بخش مربوط به صاحب قو طی کبریت را پس از بخش‌های دیگر قرار نداده است؟ اگر ایریش چنین می‌کرد پیدا شدن صاحب قو طی کبریت چیزی از حقیقت‌نمایی بقیه داستان نمی‌کاست. پاسخ به این پرسش بسیار ساده است: نویسنده محتاج معماست و نباید تا آخرین لحظه اسم قاتل را بگوید. گذشته از این، طبق یک قانون عام قصه‌گویی، تنش باید همگام با پیشرفت زمانی قصه افزایش یابد: آخرین آزمون، پرتنش‌ترین آزمون است و قاتل کسی جز آخرین مظنون نیست. اگر ایریش بخش مربوط به قاتل را پیش از بخش‌های مربوط به بقیه مظنون‌ها جای می‌دهد، به این دلیل است که می‌خواهد خود را از قید این قانون برهاند و مانع از آن شود که خواننده پاسخ معما را به‌سادگی دریابد. اگر ایریش آن‌چه را که در جهان داستانی حقیقت می‌نماید فرو می‌شکند، برای رعایت یکی از قاعده‌های ژانر و اطاعت از حقیقت‌نمایی رمان پلیسی است.

این گسست مهم است: تضاد می‌زاید و تضاد زایی‌اش هم از فراوانی حقیقت‌نماها می‌گوید و هم از چند و چون فرمان‌برداری رمان پلیسی از قاعده‌های قراردادی خودش. این فرمان‌برداری نه تنها خود به خودی نیست که حتماً رمان پلیسی می‌کوشد

چنین وانمود کند که تابع قاعده‌های قراردادی نیست و برای این کار، ابزار زیرکانه‌ای را به کار می‌گیرد. آنچه در هر گفتاری حقیقت‌نماست رابطه‌ی آن گفتار با قانون‌های حاکم بر آن گفتار است، اما حقیقت‌نمایی مضمون رمان پلیسی است. حقیقت‌نمایی نه تنها قانون که موضوع رمان پلیسی است. البته موضوعی واژگون، زیرا قانون حاکم بر رمان پلیسی، حقیقت‌نمایانندن ناحقیقت‌نماست. اما منطبق ناحقیقت‌نمایی یا حقیقت‌نمایی واژگون نیز چیز تازه‌ی نیست و به اندازه‌ی بازاندیشی درباره‌ی حقیقت‌نمایی کهنه و قدیمی است. کوراکس و نیز یاس، ابداع‌کنندگان مفهوم حقیقت‌نمایی، می‌نویسند: «یک نفر قلدر ابزار مادی لازم را برای کتک‌زدن یک آدم ضعیف دارد. بنابراین، این که قلدر ضعیف را بزند از دیدگاه فیزیکی حقیقت‌نماست. اما از آن جا که قلدر می‌داند که اگر ضعیف را بزند همه به او سوءظن خواهند برد، چنین اتفاقی از دیدگاه روانی ناحقیقت‌نماست.»

در همه‌ی رمان‌های معمایی یک همانندی را می‌بینیم: جرمی روی می‌دهد و باید مجرم را پیدا کرد، باید از چند قطعه‌ی پراکنده و جدا از هم به کل رسید و آن را بازساخت. اما قانون بازسازی، قانون حقیقت‌نمایی متداول نیست و حتی عکس آن است: باید همه‌ی مظنون‌ها بیگناه از آب درآیند و همه‌ی بیگناه‌ها به مظنون بدل شوند. در رمان پلیسی، مجرم کسی است که مجرم به نظر نمی‌رسد. منطقی که کارآگاه در گفتار نهایی خود به کار می‌گیرد عنصرهای بی‌ارتباط با هم را به هم ارتباط می‌دهد، اما محمل این منطق نه حقیقت‌نماها که محتمل‌های علمی است. پاسخ نهایی معما باید هم محتمل باشد و هم ناحقیقت‌نما.

پاسخ معما، یعنی حقیقت، حقیقت‌نما نیست. گواه این ادعا انبوهی از اثر پی‌های پلیسی است که همه بر تنش میان حقیقت‌نما و حقیقت استوارند. این نهشت و پادنهشت در فیلم‌های «شک‌منطقی» [Beyond a Reasonable Doubt] فریتس لانگ به اوج می‌رسد: تام گارت می‌خواهد ثابت کند که حکم اعدام عادلانه نیست و خیلی وقت‌ها آدم‌های بیگناه محکوم می‌شوند. پدرزن تام گارت با او موافق است و تام با پشتیبانی او انگشت بر جنایتی می‌گذارد که پلیس نتوانسته معمای آن را حل کند. تام چنین وانمود می‌کند که قاتل کسی جز خود او نیست. زیرکانه در همه‌جا سرخ بر جای می‌گذارد و سرانجام خودش موجبات دستگیری خودش را فراهم می‌آورد. تا این لحظه، همه‌ی پرسوناژهای فیلم بر این باورند که تام گارت قاتل است و تماشاگران می‌دانند که تام گارت بیگناه است: حقیقت ناحقیقت‌نماست و حقیقت‌نما حقیقت نیست. بعد دو واژگونی روی می‌دهد: اسنادی به دست دستگاه قضایی می‌افتد که بیگانه‌ی گارت را ثابت می‌کند و در همین لحظه تماشاگر می‌فهمد که همه‌ی

رفتارهای گارت به جز ترفندی زیرکانه برای پنهان کردن جرم نبوده و قاتل کسی جز خود او نیست. باز میان حقیقت و حقیقت‌نما طلاق کامل پدید می‌آید: این بار تماشاگران می‌دانند که گارت قاتل است و پرسوناژهای فیلم او را بیگناه می‌دانند. تنها در پایان فیلم است که حقیقت و حقیقت‌نما به هم می‌رسند. این به هم رسیدن نیز به معنای مرگ پرسوناژ و مرگ روایت است. روایت تنها به شرطی می‌تواند ادامه یابد که میان حقیقت و حقیقت‌نما فاصله باشد.

حقیقت‌نمایی مضمون رمان پلیسی است. آشنی ناپذیری حقیقت و حقیقت‌نما قانون رمان پلیسی است. اما همین قانون ما از نو با حقیقت‌نمای دیگری مواجه می‌کند. با تکیه بر ناحقیقت‌نمایی، رمان پلیسی قانون حقیقت‌نمایی دیگری را می‌پذیرد که حقیقت‌نمایی ژانر خاص رمان پلیسی است. رمان پلیسی می‌تواند حقیقت‌نماهای رایج را نپذیرد اما در هر حال همیشه تابع حقیقت‌نمای دیگری خواهد بود. همین نیز زندگی رمان پلیسی را تهدید می‌کند: شالوده‌ی رمان پلیسی معماست و روشدن قانون آن به منزله مرگ معماست. واقعیت آن است که برای کشف مجرم به پیگیری منطقی هوشمندانه‌ی کارآگاه هیچ نیازی نیست و شناخت منطقی بسیار ساده‌تر نویسنده کافی است: مجرم هیچ یک از مظنون‌ها نیست؛ مجرم کسی است که هیچ‌گاه در هیچ لحظه‌ی روایت در کانون توجه قرار نمی‌گیرد اما همیشه به شکلی با رویدادها در ارتباط است؛ مجرم کسی است که به هزار و یک دلیل ظاهر آسای اما در واقع فرعی محال است بالقوه مجرم باشد. از همین رو، کشف قاتل در رمان پلیسی چندان دشوار نیست. برای کشف قاتل نباید به حقیقت جهان‌دستانی توجه داشت و توجه به حقیقت‌نمایی کتاب کافی است.

در سرنوشت نویسنده‌ی رمان پلیسی چیزی طنزآمیز هست. چنین نویسنده‌ی همه‌ی آن چیزهایی را به ریشخند می‌گیرد که حقیقت می‌نمایند. اما هرچه در این کار موفق‌تر می‌شود، حقیقت‌نمایی تازه‌ی بی‌ارتباط به همان میزان با قدرت بیش‌تری ایجاد می‌کند، حقیقت‌نمایی بی‌که متن او در زمره‌ی ژانر رمان پلیسی جای می‌دهد. رمان پلیسی تصویرگر ناب‌هضم امکان‌گریز از حقیقت‌نمایی است. هرچه از حقیقت‌نمایی بیش‌تر بگیریم، سخت‌تر به زیر انقیاد آن می‌رویم.

البته این سرنوشت فقط مختص نویسنده‌ی رمان پلیسی نیست، سرنوشت هر لحظه‌ی هر یک از ماست. تازه وضع نویسنده‌ی رمان پلیسی از ما خیلی بهتر است. پلیسی نویسنده‌ی اعتراض به قانون‌های حقیقت‌نمایی را دارد و حتی می‌تواند از ناحقیقت‌نمایی قانون بسازد. اما ما هر قدر هم که قانون‌ها و قراردادهای حاکم بر زندگی پیرامون‌مان را بشناسیم، هیچ‌گاه نمی‌توانیم تغییرشان دهیم. ما ناچاریم با آن‌ها بسازیم و شناخت، سازش را دوچندان سخت‌تر می‌کند. کشف این که همان

قانون‌هایی بر زندگی مان فرمان می‌رانند که بر صفحه‌های روزنامه‌ی فرانس-سوار حاکم‌اند، شکفتن و تلخ است. با این کشف می‌فهمیم که توان تغییر این قانون‌ها را نداریم. علم بر این که آنچه دادگستری از آن فرمان می‌برد قانون‌های حقیقت‌نمایی است و نه قانون‌های حقیقت‌ساز از محکومیت نمی‌شود.

اما گذشته از این که قانون‌های حقیقت‌نمایی جدی و تغییرناپذیرند، گذشته از این که اجباراً با آن‌ها سروکار داریم، حقیقت‌نمایی نیز از هر سو در کمین ماست و ما را هیچ گریزگاهی نیست درست همانند نویسنده‌ی رمان پلیسی. قانون‌سازنده‌ی گفتارمان ما را ناگزیر به رعایت حقیقت‌نمایی می‌کند. کافی است به سخن درآیم، گفته‌ام ناگزیر تابع قانونی معین خواهد بود و ناگزیر در چهارچوب حقیقت‌نمایی معینی جای خواهد گرفت، حقیقت‌نمایی‌یی که افشا (و طرد) آن مستلزم به کارگیری گفته‌ی دیگر با قانونی ضمنی است. کافی است گفتارم به گفته‌ی درآید تا تابع حقیقت‌نمایی معینی شود. گفته نمی‌تواند، بنابراین تعریف، سرناسر ناضمنی باشد؛ اگر از گفته‌ام بگویم لاجرم نه از گفته‌ام که از گفته‌ی گفته‌ام که گفته شده است، از گفته‌ی که گفته‌ی خاص خودش بوده است و من از گفتنش ناتوانم.

قانون هندوی شناخت خود به خودی در مورد گفته نیز مصداق دارد: «از بی‌شمار نظام‌های فلسفی هند که پل دوین برمی‌شمرد، هفتمین نظام می‌گوید که من را نمی‌شود بی‌واسطه شناخت، زیرا اگر جان شناخت پذیر بود، برای شناختش به جان دومی نیاز می‌بود و برای شناخت جان دوم به جان سوم، (بوروخس)، قانون‌های گفتارمان نیز هم حقیقت‌نمایند (و حقیقت‌نمایی‌شان را از این دارند که قانون‌اند) و هم شناخت‌ناپذیر زیرا توصیف‌شان نیازمند گفتاری دیگر است. با نفی حقیقت‌نمایی، نویسنده‌ی رمان پلیسی حقیقت‌نمایی دیگری را می‌پذیرد که به اندازه‌ی حقیقت‌نمایی اول نیرومند است.

چنین است که متن حاضر نیز که درباره‌ی حقیقت‌نمایی است به نوبه‌ی خود حقیقت‌نماست و از حقیقت‌نمایی عقیدتی، ادبی و اخلاقی معینی فرمان می‌برد که موجب شده امروز درباره‌ی حقیقت‌نمایی بنویسم. تنها چیزی که می‌تواند حقیقت‌نمایی گفتار را نابود کند، نابودی گفتار است. اما تصور حقیقت‌نمایی سکوت نیز چندان دشوار نیست... تنها نکته این که این چند جمله‌ی آخر به حقیقت‌نمایی دیگری تعلل دارند، اما حقیقت‌نمایی‌یی در مرتبه‌ی بالاتر که آن‌ها را به حقیقت شبیه می‌کند. اما مگر حقیقت چیزی است به جز یک حقیقت‌نمای دور و متفرق؟ ○

اشاره‌ای کوتاه به شعری دیگر



و فور ترکیبهای وصفی و اضافی بی‌مورد و نامناسب در شعر امروز، یکی از بارزترین نشانه‌های تحبیل بیمار و زبان عجب‌مانده شاعران امروز ماست. همان که «ازراپاوند» در دهه‌های اول این قرن به چگونگی آنها اشاره کرد: «واژه با صفی که چیزی را بیان نمی‌کند بکار میر و از بکاربردن تعبیری مانند (سرزمین‌های تیره آرامش) بر حذر باش. چرا که تصویر را گنگ می‌کند و مخرد و محسوس را با هم می‌آمیزد. این کار ناشی از عدم آگاهی شاعر است بر این نکته که شیشی طبیعی خود تا اندازه‌ای گویاست.» نظری که محصل آن را می‌توان در جوهر این حقیقت جست که: وظیفه شعر روشن کردن فصاهای مهم است و نه مبهم کردن فصاهای روشن، که صورت متحقق آن بیشتر در آیه زنگاری و تازی همین مضاف‌الیه‌ها و صفتهاست. ترکیبایی که نمونه‌های پیچیده و نارکننده آن را حتی در شعر شاعران مشهور، از جمله اشعار سهری نیز به وضوح می‌توان دید: «تراوش سیاه نگاه»، «دیوار تشنه روح»، «استخوان سرد علف»، «علفهای نرم تأمل»، «ارتفاع خیس ملاقات»، «شبنم ابتکار حیات» و از این نوع بسیار. که همه و همه آمیخته‌ای است از معقول و محسوس و مخرد و ملموس، و متأسفانه به انواع بارل‌تر و نامناسب‌تر آن در محلات گوناگون در شعر شاعران جوان و ناهوان امروز بسیار می‌توان برخورد. اشعاری که اگر امضاهای آن برداشته شود، گویی همه سروده یک شاعر واحدند. و البته یک شاعر بد. تا آنجا که می‌توان از هر قطعه‌ای بندی برداشت و با پیوندی راحت شعری بلند از آن بدست داد. کاری که در حوصله این یادداشت نیست.

و اما در حوصله این یادداشت هست که از شعر بیش از ده شاعر امروز در سه محله «دنیای سخن»، «آدینه» و «گردون» سطر یا سطرهایی را کنار هم گذاشت و نشان داد که چگونه این ترکیبها ضمن حضور آزادده‌شان زبان شعر هر یک را با آن دیگر به اشتباه می‌کنند. «در ذهن آبهای کبود»، «در حصار ذهن خویش»، «از ذهن شاخه‌های زمان»، «از زخم بیدار شاخه‌ات»، «بر تلخ خند شاخه

لخت»، «از یال پرندگان بشارت»، «تا در تگرگ ستارگان شادی»، «در نجاب خواب کردکانه»، «در گهواره سونات شرقی»، «برابر لوح عقیق منقش»، «کلاف سمج صبر»، «ماه ستارگان همیشه عاشق»، «در مهتاب خاطرات دیرینه سیمرغ»، «و پشت شیشه‌های معبر خورشید»، «کنار ارتفاع زخم و لغزش ماری نسیم»، «گاو حاصر به شاخ بلاهت محض» و امثال اینها بسیار. که - چنانکه می‌بینید - با اضافه روابط یا افعالی چند و چه بسا با افزودن یک فعل تنها، در آخرین مصراع از مضاربع متفرق بالا به راحت و سهولت می‌توان به مجموع آنها به عنوان یک شعر مستقل اما بی‌معنی و بی‌ارزش نگریست. مصراعهایی که هر کدام از دو تا چهار ترکیب تشکیل شده‌اند. و همه ترکیبها نیز بد، که جز نشانه بیانه‌های شعری عجب‌مانده نیستند و جز از تحبیل بسته شاعران در دایره محدود شعر آنان حکایت نمی‌کنند. زیرا چنین شاعرانی از آنجا که نه نیروی تفکر تازه دارند و نه بُرد تحیل سالم و لاجرم نه استطاعت دستیابی به دیگر اصناف شعری مثلاً شخصیت بخشی به اشیاء و حس‌آمیزیهای متعادل یا برخوردهای تازه با زبان یا تطابق منطقی بیانه‌های ذهنی و عینی، بدیهی است که توانایی خروج از این دایره محدود را نمی‌توانست داشت.

و اما با همه این احوال، اگر با شعری برخوردیم برار ترکیبهای متنوع و نه در حد متعادل بیز و درعین حال هم نه مشمول نظر «پاوند» آنگاه داوری چگونه تواند بود؛ حرف همین‌جاست.

شمرنسرین جافری از این گونه شعرهاست. شاعری که در سال ۱۳۶۹ با انتشار مجموعه‌ای با نام «زخم سایه و بید» شعری با فضایی دیگر (که ظاهراً هیچ نگاهی را ریز به خود معطوف نداشت) ارائه داد و سه سال بعد که شعرهای تازه‌اش را پیش من آورد و به زبان خود خواند و از جمله سه شعری را که در همین صفحات می‌خوانید، مرا پیش از پیش به تفکر واداشت. اشعاری که صرفنظر از ضعفهایی که دارد و حتی در همین اصل «ترکیبها» نیز، امثال ترکیبهای بد و گنگ «بیلدای شب سوسن»، «بیاک فزونی روشن»، «مضربهای قلب»، «کوچ تن»، «نبوت خیس تابستان» که آنها را می‌توان از نوع ترکیبهای مردود و مورد اشاره «پاوند» بشمار آورد، اکثر ترکیبهای آن امثال «مخواب اتم»، «سرنای سینه»، «ماهی بی‌کوک»، «فسفر تن»، «رمل هندسی آفتابگردان»، «آسیابهای نسوری»، «جبهه‌های الککل»، «اسبان ماهواره‌ای»، «هسته انتزاع»، «قاره باروت»، «اسپری جادو»، «نگاتیو گلوی پرندگان»، «کودکان فلز»، «حوصله گندم»، «جشن عربان ستاره‌ها»، «داوود برکه‌های مفرغ»، «کلاف باران»، «آسمان بلوط»، «گیسوان تلخ» از جمله ترکیبهایی هستند که جز اینکه از تجلی نیرومند شدن دارند، با توجه به حرکت ذهن و خط اندیشگی ویژه شاعر، اغلب صفتها و مضائق‌الیه‌های آن به سهولت و راحت، حضور ضرور خود را اعلام می‌کند. و درحقیقت برخلاف مثالهای زیانناک امروز، غالباً نمونه‌های درست و پیشرفته از اصل «آشنایی زدایی» به اعتناز زبان شعرند. به ویژه اینکه در این میان امثال سطور «دوازده پرند زرد می‌چسبانم» یا «بی‌سیم‌ها از کار افتاده‌اند» یا «بیا از خط آهن فرعی بگذریم» یا «تمام روز غایب بودم»، و بخصوص نوع سطرهای «آه... داوود برکه‌های مفرغ بودم»، که جز اینکه حرکت سخت و سنگین آن ترکیبها را بر مدار ذهن خواننده یا شنونده، هرچه بیشتر سهل و سبک می‌کنند، انگار به منزله نیرویی هستند که ما را در خلسه‌ی رؤیایی و کابوسی شعر فرو می‌برند تا در سطرهای ترجمانی ساده و نکان‌دهنده‌ی شعرها امثال «چرا اینهمه از من دوری» یا «قطاری در کار نبوده است هرگز» از این خوف به خود آیم و بیدار شویم. چراکه وقتی شعر جافری را می‌شنویم یا می‌خوانیم، سطرها چنان خالص‌گرا کننده‌اند و ترکیبها و تصویرها چنان به نوالی و تواتر به گوش می‌خورند یا به چشم می‌آیند که جایی برای توقف به قصد توجه صرف به آنها نمی‌تواند بود. انگار قطاری است که بی‌هیچ ایستگاهی به سرعت می‌گذرد و ما در واگونی مستقیم که بجز آن بسته است و به راستی اگر بتوانیم به حرکت نند قطار بیدیشیم، جز به اعتبار نکانهای شدید آن نیست که از «حال»های عصبی شاعر ناشی می‌شود و شدت همین «حال»هاست که هرازگاهی پنجره را می‌گشاید و ما را در نسیم مکرر و گاهگاهی «چرا اینهمه از من دوری» و «قطاری در کار نبوده است» در فضای محبت‌حیز و حیرت‌بخش خود درحالتی خلسه‌وار

● گیتی خوشدل، شاعری تکر و با مایه‌های شعری بسیار (و فقط مایه‌های شعری) و اندیشه‌ی هندی - بودایی و ندا ابکاری با زبانی پاک و شعری منقح و فرشته‌ساری با فضایی وسیع‌تر و بیانی ناپرداخته‌تر و نازنین نظام‌شهیدی با ذهنیتی زنانه‌تر و فیروزه‌میزانی با زبانی بافته از کلافهای درهم، نگاهی دیگر و خاصه ژیل مساعد، که بر صندلی سیاه تنهایی زنانه خود نشسته است و...

پوست»، «خواب اتم»، «رمل هندسی آفتابگردان»، «قاره باروت»، «آسیابهای نسوری»، «برفهای اتم»، «اسبان ماهواره‌ای»، «هسته انتزاع»، «اسپری جادو»، «موجودات فضایی»، «منجم تاریک»، «صورت فلکی»... که همه و همه حاکی از ذهن پیامبرانه و پیشگویانه شاعر از فضای بی‌زمانی است که در آن سرگردان است و سرگردانی او ناشی از توهم آگاهانه‌ی وی در حرکتی است که در حقیقت حرکت نیست. حرکت و همتاک از آغاز تا پایان عمر جهان، از آن زمان که شاعر، داوود برکه‌های مفرغ است و به بوی کلمات دست می‌کشد و کلاف باران را تا آسمان بلوط می‌برد و تا رسیدن به تکلم ارغوانی خدایان پای هر بوته معنایی می‌کارد و در گیسوان تلخ «او» بی‌که دشنه در پیامش نشانده است به خواب می‌رود و باز با روح سیال سببی کال از خواب برمی‌خیزد. و در طول رویش رصدها میان رمل هندسی آفتابگردان در قاره باروت چرخ می‌زند. قاره‌ای با بی‌سیم‌های از کار افتاده‌اش و اسبان ماهواره‌ای‌اش که چهارنعل از هسته انتزاع می‌آیند و نیز اشیايش که در اسپری جادو به وهم سپید مبدل می‌شوند. و شگفتا که اینهمه را شاعر درحین دوران بر صفحه‌های در جارراهی می‌بیند که دیرگاهی است در آن رسوب کرده است.

ملخص کلام این که نسرین جافری از این دست کار و با چنین فصاحت شعری دست یافته که اصل استقلال زبان و اصل اختصاص اندیشه در پرتو صنعت و ویژه‌اش از مختصات کار اوست. شاعری دردکشیده که با چنان اضطراب و هولی شعر می‌نویسد و با چنان وحشتی در فضای شعر غرق می‌شود که انگار در قرن هولناک آینده پرتاب شده است. فرنی که زمان در آن ایستاده است و همه چیز بر مدار این توقف چرخ می‌خورد. توقف در همان قاره باروت، با همه آن ترکیبها و تصویرهای جادویی و همتاک که همه آنها برای نخستین بارید که در شعر امروز رخ می‌نمایند و درواقع زبان شعر او را شهر می‌زنند و جوهر اندیشگی ویژه شاعر را از حلال آنها بازمی‌تاباند و در عروق سطرها و مصرعهای او به پیش می‌برند و ما را به قبول حرکت ساختاری ویژه (از نوعی که در شعر «فروغ»

رها می‌کند و از خستگی ناشی از ازدحام آنهمه تصویر بیرون می‌آورد. انگار که شعر صفحه‌ای است گردان که با سطرهای ترجمانی، از دور خود می‌کاهد تا ما بتوانیم آنهمه تصویرها و حرفها را در حرکت و دور تند شعر نیز یکجا هضم کنیم. حرکتی که صرفاً در قدرت کشش شعر معنی می‌یابد و درحقیقت ناشی از تخیل نیرومندی است که اگر چه بیشتر از درون یک‌پیک ترکیبها ساری می‌شود، اما تماماً نیز به حضور این ترکیبها منوط نمی‌تواند بود. زیرا وجود آنها در سطور گوناگون، اغلب به اعتبار مصرعهای خبری و سئوالی، با افعال و روابط ساده‌ای است که در جریان بهم آمیخته‌اندیشه و احساس شاعر دردمند، خود به خود از حضور ضرور خویش دفاع می‌کند. دفاع از جریان تند و ترد عروق و اعصاب ذهن شاعری که اگرچه می‌داند قطاری در کار نیست اما به فرمان ضربان بفرش از خط آهن فرعی می‌رود و با واگونی که از پیچ انگور می‌گذرد، در جبهه‌های الککل به آخرین سرباز می‌رسد و آنگاه گرمتر از عطش در حسرت سپید مناطق حاره گم می‌شود و درحین گمشدگی سرنای سینه‌اش را به روی جهان می‌گشاید و با دو ماهی بی‌کوک در مد کشزار می‌دود و حتی از لولای شکسته ماه رد می‌شود تا با جاده‌ای که در دست دارد در پای روح «او» بنشیند و در کیهان پوستش ورق به ورق برهنه شود، و در همین حال به ماه سر نهاده کنار گیتار چشم بدوزد و ... که این همه کاشی است تا ما به راحت حضور آنهمه ترکیب نو و ناره را در چین سطرهایی که تماماً از اندیشه و احساس و تفکر و تأثر توأمان شاعر نشان دارند، بپذیریم. شاعری که از ابتدای زندگی بشر وقتی اولین احساس شعر را در خود کشف می‌کند، گویی در خوابی ژرف فرومی‌رود. خوابی با رؤیاهای و کابوسهایی که به اندازه همه اعصار تاریخ - از ازل تا نابد - طول می‌کشد؛ تا آنگاه که از این خواب، که به خواب اتم پیوسته است برمی‌خیزد و حرکت خود را آغاز می‌کند. در فضای آنسوی سال ۲۰۰۰ گاهی که دیگر همه چیز به پایان رسیده است و همه تصویرهای فضایی و کیهانی آن در مدارهای قرن آینده چرخ می‌خورند. فضایی هولناک و وهم‌آمیز که آفاق آن همه در درون اوست. درونی با «فصل کیهانشان»، «کیهان

می‌توان سراغ گرفت) وامی دارند. حرکت منطقی ذهنی که در آن دنیای شگفت، در عبور از درها با مصرعها و راهها با سطرهای شعر، کمتر از خط مستقیم منحرف می‌شود و این را در تعقیب حرکت ذهن شاعر در یکی از این شعرها بیش از پیش به وضوح می‌توان دید.

چنانکه می‌بینید «جوهر گندم را به آسیابهای نوری می‌برند» اگرچه نخستین سطر یکی از این شعرهاست، اما در حقیقت نخستین سطر نیست بل نخستین سطر نیمکره روشن شعر است. گویی شعر به منزله گرمای است که

شاعر از نیمه تاریک آن رد شده است و اکنون با این سطر به نیمه روشن آن پای می‌گذارد. جایی که بی‌سیم‌هائی از کار افتاده‌اند و شاعر را جز اینکه در خیال از خط آهن فرعی بگذرد و در جبهه‌های الکلی به آخرین سرباز برسد، چاره‌ای نیست. بندی که به راحتی نشان می‌دهد که شاعر در مکانی سرگردان است که گویی همه چیز ویران شده و بر یادرفته است و ای اگرچه آگاه از کار افتادگی بی‌سیم‌هاست، اما به هرحال آنها را می‌چرخاند مگر با چرخش آنها، فضای تاری سفر صاف شود و غبار از صحنه «دیده» او برگرفته آید. اما دریغ که نه تنها چنین نمی‌شود (و البته نباید بشود) بلکه بر فهای انجمنی شاعر را غافلگیر می‌کنند. و او بیش از پیش به حقیقت این اتفاق پی می‌برد: به اینکه فطاری هرگز در کار نبوده است. و چه زیبا بند دوم با مصراع «این واگون از پیچ انگور می‌گذرد» به پایان می‌رسد. و آنگاه در بند سوم با ورود «اسبان ماهواره‌ای» و اشیایی که در اسب‌ری جادو به همی سپید بدل شده‌اند، فضای شعر وسیع‌تر می‌شود و ما به حرکتی که جز چرخشی بر صفحه نبوده است پی می‌بریم. صفحه گردانی که شاعر در گردش بر آن همچنان ناچار از تماشا است: آنگاه که کالسکه‌ای را که از روی تپه شب می‌آید، تماشا می‌کند و نیز مورچگان را که در مزرعه به خط ایستاده‌اند، و بعد فراز سرش را، آنجا که ماه کنار گیتار سر نهاده است. و چه تصویر، نامنتظرانه و غم‌انگیزانه‌ای. آن هم در بهاری که در این دنیای وهن‌ناک بی‌معنات و حزاین که به ناگزیر بر ثبت آن دل بست راهی نیست. نینی که به نگاتیو گلی پرندگان یازمی‌گردد. و بدمان سرود که این همچنان از چشم شاعری رسوب کرده در مباد چارراه‌هاست و در میان بهار کاغذین، بهار بی‌موج در مردابی که موجودات فضایی‌اش صبحگاهان می‌دمد. و آنگاه بند بعد که همه چیز پیش از پیش تأیید می‌شود. که اگر نسیمی از شرق می‌گذرد جز بر روی تکه‌ای کاغذ نیست. یا تکه‌ای عکس، که نگاتیو گلی پرندگان را دارد و دیگر هیچ. و بعد خطاب زیبای «ای پرنده بالهایت نرسیده است هنوز» (نرسیده به معنی درنآمده و رشد نکرده و درعین حال مرادف کال و چه زیبا) و سرانجام بند آخر که شاعر از خود می‌پرسد این ابرو را به کجا ختم می‌شود. و ما ناره می‌فهمیم که شاعر مانند‌گار در گوشه نیم‌روشن ذهن خود، تمام روز در این نیمه‌گاه غایب بوده است. نیمه‌گاهی که منجم تاریکش (و چه صفت مناسبی) آخرین ستاره را از بیخ گوش صورت

فلکی برمی‌دارد. یعنی که همه چیز تمام. پایان سفری که شاعر را به بیان طنزی تلخ مجبور می‌کند: «چقدر باید بروم از این آبادی؟». که باید پرسید کدام آبادی؟ آبادی یا ویرانی؟ آن هم از نظر مسافری که دیگر مضراب‌های قلبش برداشته شده است.

نسرین جعفری با همین چند شعر و شعرهای دیگری که این صفحات گنجایش چاپ آنها را نداشت صرف‌نظر از عیبها و نقصهایی که همه آنها با توجه به استعداد او در آینده جای ارتضاع دارد، خود را به عنوان شاعری معرفی می‌کند که تخیل او در حقیقت همان اندیشه وی و اندیشه وی همان تخیل اوست؛ یا صناعتی از درآمیختگی ذهن و عین که موجد زبانی شده است که به هیچ زبان دیگری شبیه نیست. و این در میان اینهمه شعر که هر روزه در مجلات متعدد و متنوع می‌خوانیم، امتیاز کمی نمی‌تواند بود. و هم این امتیاز بود که مرا به نوشتن این اشاره موظف کرد. و الا هستند شاعرانی در این چندسال اخیر، که هر کدام میزان توفیقاتی نسبی خود را در خطوط تجربه خاصی خود نشان داده‌اند و پس از این در جایی دیگر به مناسبت از آنها یاد خواهد شد. و اگر می‌گوییم جایی دیگر از آن روست که اینها همه شاعرانند و نه شاعرگان، که جای اشاره کوتاه به کار آنها همینجاست. گیتی خوشدل، شاعری تکرر با مایه‌های شعری بسیار (و فقط مایه‌های شعری) و اندیشه هندی - بودایی و ندا ابقاری با زبانی پاک و شعری منقح و فرشته ساری با فضایی وسیع‌تر و بیانی ناپرداخته‌تر و تازنین نظام‌شعبندی با ذهنیتی زنانه‌تر و فیروزه میزانی با زبانی بافته از کلافهای درهم‌نگاهی دیگر و خاصه زیلا مساعد، که بر همدلی سیاه تنهایی زنانه خود نشسته است و می‌داند که زندگی‌اش اینک بر صداری خارج از حش واقعی‌اش می‌گردد و ضمن آگاهی به این که دیگر در هیچ آینده‌ای پیدایش نخواهد کرد، بگران موقعیت آن گروه از همجسان خویش است که بر لبه تندترین لحظات وجدان جهان ایستاده‌اند.

با اینهمه، شعر همه اینان - جز به سبب زیلا مساعد - دست‌کم از نظر من تکان‌دهنده نیستند. درست برخلاف شعر جعفری که حرکت تصویرهای تازه و تند، در سرایش مصراعهای متوالی او چنان تکان‌دهنده‌اند که حتی مرا از توجه به تسلط یا عدم تسلط او به زبان فارسی شعر منصرف می‌کنند.

و شگفتا که شعری که من از آن دفاع می‌کنم درست نقطه مقابل شعری است که امروزه روز مورد اعتقاد من و نخستین مختصم‌اش زبان ساده آنست. زبانی صد استعاره و با شیوه‌های بیانی نزدیک به طبیعت کلام و حتی المفقود دور از موسیقی مصنوعی وزن یا تصنع تناسب و اشتراک حروف. شعری که حرکت زبانی‌اش بر مرزی است که اگر فلاهای حساس و درعین حال ظریف جوهر شعر در شگرد و نوع کاربرد کلمات و ترکیبات تواند آن را بگیرد، بیم آن می‌رود که هر آن در سرایش نظر فرو غلند، و اگر احیاناً استعاره‌ها و الیتراسیون‌هایی نیز در آن دیده می‌شود،

به گونه‌ای است که ضرورت آن بر طبیعت ساده کلام غلبه می‌کند. آنچنان که وقتی در یکی از شعرهای من سطرهای همچون «خواب خنده و خاکستر» دیده می‌شود، چه از نظر ترکیب و چه الیتراسیون، از این روست که شعر در مرگ مردی است که جز با «خنده و خاکستر» نمود بودی نداشت. «خنده‌ای» که انفجار درون او بود و گویی تمام دره‌های جهان را می‌لرزاند و «خاکستر»ی که نمود بیرون او، و جز در کنار آن زندگی‌اش معنایی نداشت.

بنابراین توضیحات، اگر این مقاله بنا بر انگیزش شعر جعفری نوشته می‌شود، جز به این علت نمی‌تواند بود که او مرا با فضایی دیگر جز فضای معمول و آشنای دیگر شاعران روبرو می‌کند. فضایی که نمایشگاه فردیت و

شخصیت منفرد و مشخص اوست. و این حتی در کار شاعرانی که به شعری گهگاه «ساخته» نیز نزدیک می‌شوند، نشانه‌های آن دیده نمی‌شود. و الا بدیهی است که شعر او چه از نظر منطقی تشری که بر آن فرمان می‌راند و چه از لحاظ‌های دیگر و از جمله کمال «ساخت» به ویرایش درخور و لازم نیاز دارد. اما این دلیل می‌شود که شعر او شعری ارزشمند، خاصه از نظر فضای تکان‌دهنده، به اعتبار حرکت‌اندیشگی شعر در عروق تصاویر تند و عصبی آن، بشمار نیاید. چنانکه هستند شعرهایی حتی از شاعران مشهور که تنها واجد «ساخت» حساب شده یا حساب نشده‌اند، اما با توجه به ارزشهای همه‌جانبه یک شعر، هم‌تراز شعرهای موفق و مؤثر آن شاعران نمی‌توانند بود. و درواقع هم این نکته است که ما را به کشف این حقیقت دعوت می‌کند که آیا چه جادویی مؤثر و چه رازی والا در این اشعار تکان‌دهنده هست که در آن شعرهای «ساخته» بی‌اثر و بی‌تکان نیست. زیرا درست است که اصل در هر شعر «ساخت» ویژه آنست، اما «ساخت» در چه شعری و با چه بُرد تخیلی و چه صحت خاصی و چه بیان پشرفته‌ای و چه زبان متحصری؟ و هم اینجاست که می‌توان گفت چه بسیار شعرهای کوتاه که جز «ساخت» تنها، هیچ یک از این امتیازها را ندارند و امروزه روز بیش یا کم نظایر آنها را در اشعار این و آن می‌توان دید. اما در مقابل فقط یک شعر که همه این امتیازات را دارد جز آثاری بی‌جان و بی‌اثر و بی‌انگیزه هیچ نیستند. چرا که برای یک شاعر، با تربیت ذهنی مجرب نوشتن دهها شعر کوچک «ساخته» کاملاً ارادی است. اما نوشتن یک بزرگ، که صرفاً زاده سیلان ذهن باشد، همیشه امکان‌پذیر نمی‌تواند بود. پس همیشه شعری بنویس که از آن نو باشد و دیگرانش نتوانند نوشت. جهانی بنا کن در گستره فضایی نامحدود و نه کلبه‌ای در نم‌گجایی محدود. جهانی که نخستین شرط سیر، حادثه آنست. شعری که بر تو فرود آید و در ذهن تو ضبط شود. «ضبطی» قابل «بخش» و «بخشی» تازه و کهنه‌ناشدنی و ابرع یعنی شعری که هیچگاه تمام نمی‌شود. و همیشه‌اش می‌توانی دید و شنید و خواند. همچنان‌که من، به این نقطه پایان که رسیدم، باز با بسنن یک چشم به معایب شعر جعفری و گشودن یک چشم به

محاسن آن، در حرکت جاذب و جالب فضای تازه شعر تا آخر کشیده شدم. و هربار با رسیدن به سطر «چرا انهمه از من دوری» بر خود لرزیدم. و آنگاه به قصد این که بر غلبه احساسات خود غالب آیم، یکبار دیگر مقاله خود را از ابتدا تا انتها مرور کردم. و تصور می‌کنم که اگر شما نیز چنین کنید، همچون من به این اصل بیش از پیش اعتقاد خواهی یافت که این شعری است که از این پس بی‌امشاش نیز خواهی شناخت.

شعراول

سه شعر از: تسرین جعفری

جوهر گندم را

به آسیابهای نوری می‌برند
بی‌سیم‌ها از کار افتاده‌اند اینجا
بیا از خط آهن فرعی بگذریم

و در جبهه‌های الکل

به آخرین سرباز برسیم.

آتن‌ها را که می‌چرخانم

برفهای اتم غافلگیرم می‌کنند
قطاری در کار نبوده است هرگز
این واگون

از پیچ انگور می‌گذرد.

□

اسبان ماهواره‌ای

چهارنعل از هسته انتزاع می‌آیند.
و اشیاء در اسپری جادو
به وهمی سپید مبذل می‌شود
قطاری در کار نبوده است هرگز
بگذار بچرخم بر این صفحه.
روی تپه شب

کالسکه‌ای با طرح چارچرخ آبی می‌آید
و از بساک ذرتی روشن رد می‌شود
مورچگان به خط ایستاده‌اند

در این مزرعه

و ماه سر نهاده است کنار گیتار
این ماهی مادون،

از ورای کدام صوت گذشته است؟

□

در نگاتیو گلوی پرندگان

بهار به ثبت رسیده است اینجا

و تومیان چهارراه‌ها رسوب کرده‌ای

برای همیشه.

یا این بهار بی‌موج از کدام آبادی بگذرم؟

□

فرشتگان روشن

آیه‌های شرقی را

به گردن انداخته‌اند.

و موجودات فضایی

به رنگ صبح می‌دمند در این مرداب.

□

روی تکه‌ای کاغذ

نسیم از شرق می‌گذرد
قطاری در کار نبوده است هرگز
ای پرنده!

بالهایت نرسیده است هنوز.

آه این انزوا

به کجا ختم می‌شود؟
تمام روز غایب بودم

در این تبعیدگاه
و منجمی تاریک

آخرین ستاره را

از بیخ گوش صورت فلکی برمی‌داشت.

□

مضراپهای قلبم را برداشته‌اند برای همیشه
چقدر باید بروم از این آبادی.

شعر دوم

با روح سیال سیبی کال

از خواب اتم برمی‌خیزد:
سرنای سینه‌اش را

باز می‌کند به روی جهان
و با دو ماهی بی‌کوک

در مذکشتزار می‌دود.

دست می‌کشم به فسفر تنش

تمثیل‌های پرنده پای دلش تخم می‌گذارد.
در طول حس من رصد می‌شود

با هفت نت ویران خویش
و میان رمل هندسی آفتابگردان
در قاره باروت چرخ می‌زند.
تا می‌نشیند پای تردیدش،

من روی هفت آسمان شانه‌اش
به خواب می‌روم؛

از لولای شکسته ماه رد می‌شوم
سنگ سیار زنجیره‌های بومی را
به فلق خونم می‌دوزم
و در یلدای شب سوسن
قطره
قطره
برگندم تنش می‌نشینم

شعر سوم

حواسم که در سنوال تنت می‌نشیند
روح آب

بر طناب آینه می‌لرزد

و کودکان فلز

از حوصله‌گندم بالا می‌روند

چرا

اینهمه

از من دوری؟

□

به حس هریان هر ستاره

دوازده پرندۀ زرد می‌چسبانم

و ماه خنک

در کوچ تنم جاری می‌شود

به من بگو

میان لهجۀ کدام گیاه

نشسته‌ای؟

که از جنوب غربت درختان،

باران

گذشته است.

□

آه

داوود برکه‌های مفرغ بودم

در این شب
که با عطسه اولین گیلان جهان،
میان کتان زنگ

به بوی کلمات دست کشیدم

چرا

اینهمه

از من دوری؟

□

با سببی آبی

کلاف باران را

تا آسمان بلوط بردم

و گرمتر از عطش

در حسرت سپید حازه‌ها گم شدم

چرا

اینهمه

از من دوری؟

□

تا در تکلم ارغوانی خدایان بنشینم

پای هر بوته

معنایی

کاشته‌ام

به من بگو

در بروقت سپید کدام یاس

دشنه‌ای در پیام نشانده‌ای

که میان گیسوان تلخت

به خواب رفته‌ام؟

آه

یک جاده در دستم بود

یک فصل ذر کهکشانم

و تا غروب پرندگان

از نبوت خیس تابستان

می‌گذشتم

که پای روحت بنشینم

و در کیهان پوست

ورق

به

ورق

برهنه شوم

چرا

اینهمه

از من دوری؟ ○



منوچهر آتشی

آوازهای هایل

- ۱
حالا
می‌توانم روانه شوم
و می‌توانم از این کوچه باغ نور و نغمه و
تا سایه‌های بنفش
یکنفس بدوم.
حالا که آفتابی دارم در جامه
حالا که آفتابی دارم در جان
باید روانه شوم
دنبال سایه برادر سرگشته‌ام
در بیشه‌های تاریک
- که خون تلخ من آبیاریشان کرده است -
حالا که می‌توانم
- ۲
تو خواب بودی من آفتاب را دزیدم
و بیشه‌هایت را از نور
خالی کردم.
حالا که از این راه‌کواری تاریک
به غار ابتدا برمی‌گردم
با جامه‌ای پر خورشید
و اخترانت را
در بقچه آبی سوراخ
به شانه می‌کشم
دلم گرفته اندوهی است
از خواب سرخ که برخیزی
چه خواهی کرد
با یادهای خالی بی خورشیدت؟
- ۳
در این سفر دشوار
پیراهنهای خونینم را، یکی یکی
به آفتاب و به باد بخشیدم
نفرتهایم را
پای درختهای کوهی چال کردم
و تکه‌های سرخ دلم را
به شاخهای گوزنان بستم
اکنون اما
عریان نمی‌روم
با این ردای بلند
کز زخمه‌ها به شانه دارم
و سینه‌ای خالی
که بالهایم را سبکتر کرده است.

فرشته ساری

تندیس شکسته عطر

از این اتاق به آن اتاق میانه راه سرگردانم در آن دورتر شاخه های خشک کاغذ دیواری در پاییز گل داد و تندیس عطر جان گرفت در اتاق من آنقدر دور بودم از همه و آنقدر نزدیک که تپش های دلم از ماهواره ها می گذشت دو نوبت سهره و چکاوک خبرنامه ای معطر مصور از پرواز و شکفتن بر میز من می گذاشتند و من با هر شعر نام های ازلی را به نامیده شدگان بر می گردانم عالم آنقدر خلاصه بود که چون صبح نخست به من و تو بسنده بود.	اسم اعظم عشق بودم که تمام اسرار به نام من ختم می شد اغراق عظیم شاعران با من معنا می شد. جهان به فرمان من بود بر نوک انگشت اشاره ام می چرخید می گفتم اسب شو مرکب پریشان یالی مهای حضورم می شد می گفتم باد شو و هیچ نمی فهمیدم از سرگیجه سفر به ثانیه ای فرمان می دادم بایست و فراق شو و من به قاب ثانیه می رفتم همان تصویر ثانیه می شدم.	بر شانه های دیوار به فکر عطر دوری فرو رفته است. هیچ چیز به فرمان من نبود و اغراق خیال من در بیت مهجور نسخه خطی دیوانی به انتظار کوشش تفسیری خاک می خورد. در این اتاق در این نزدیکی تو را گم کردم آنجا عطر تو تندیس بود که چون زنی مصمم به غبارشدن جسمیتش را به بی شکلی هوا داد تا در تصادفی محال ذره هایش در همان ترکیب جمع شود.
از این اتاق به آن اتاق در تهی فاصله گم می شوم خبرنامه های معطر در ابرها، پاره پاره است و سایه قدیم من لباسی تنگ.	به دریا می گفتم حوض حیات ما شو به ماهی طلایی می گفتم خضر شو و از تاریکی لجن ها بیرون بیا بخشا اگر مجال تازه کردن آب را نیافتم می گفتم دهانت را بازکن و یونس را بر عرشه کف دست من بگذار.	نه اینجا نه آنجا در جایی، جای نمی گیرم همان گونه که دریا در چمدان های سفر همان گونه که دلتنگی برای تو در تو تو به وسعت حسی که به من رساندی نمی رسی. ○

با اندکی آفتاب

سه شعر از ایرج ضیایی

باکو، باکو

ملافه‌ها در حیاط خاطرات را به باد می‌دهند
به برگها، به طناب، به آسمان، به پای پرندگان
ملافه‌ها در حیاط یکباره همه چیز را به باد می‌دهند
تا دوباره پُر شوند
اما صداهای دیگری با خود می‌آورند
صدای گارمان پدر
صدای پرندگان و زنگ دوچرخه
با اندکی آفتاب در شهرستانی بارانی
تا زندگی روزمره میان اشیاء
به تکرار نیانجامد

مهاجر جوانِ روسی
تسمه چرمی گارمون را
بر شانه‌اش می‌آویزد و
می‌خواند:

باکو
عروسم را در پطروگراد دزدیدند
باکو
عروسم را در چرنوبیل کشتند،
صدایش
از میان کریستالهای چک عبور می‌کند
ویتَرین و اشیاء و کالسکه‌ها را دور می‌زند
به پیاده‌رو می‌رسد
میان برف می‌ایستد:
برف و صدا
دور می‌شوند

دور
دور

آنجا که پدر میان برف با پالتوی بلند و
گالوش و گارمون ایستاده است
با صدای سال کهنه:

باکو
عروسم را در پطروگراد
باکو
عروسم را در چرنوبیل
باکو
باکو

کودکان و آفتاب

چه زمانی به پیاده‌رو رسیدند و نشستند
چگونه از تاریکی خانه، پله، راهرو عبور کردند
خاطرات را پله پله ریختند و گذشتند
صبح
حصیر بافان، نجاران، تعمیرکاران

نگاهشان کردند

هیچ کس در هیچ خانه‌ای ندیده بودشان
زنان برای خرید روزانه از کنارشان گذشتند
بعد
در کودکان و آفتاب

صندلیهای کهنه حصیری
ناگهان جوان شدند

بریده‌های سمفونی

دو شعر از

کوروش همه‌خانی

سحرگاه

سحرگاه
کنار پیراهنت
دامانِ باران را می‌گیرم
تا بر آنسوی دریچه آسمان
آوازِ آبی تازه‌ای
در انتظارت باشد.

بریده‌های سمفونی
از دیوارِ همسایه به گوش می‌رسد

تامل شعله و سکوت شیشه
چراغ ستارگان بر سینه‌ی خیابان
وزیدنِ باد از مشرقِ درختان

اکنون گرمی خلوت‌گاهت
طعم ستاره و سیب می‌دهد

از ارغوان و گل

گفتند و

زیاد هم

اما هنوز نمی رسید صدای روز
و شب به شکل افسانه
و یادم هست
من

نیز کمی کنار ارغوان خفتم

به غرتی کوچک

اما چگونه زنده ام؟

تا کنار این رود و

بال کبوتر و

بازوی ماه

از تو بنویسم

همچون جوانی ام

میان کاغذها

نوبت

این جا همیشه حرفی سرد

نمی گذارد

که مطمئن شوم

از آمدن هایت.

زودتر اما بگویم و دور گدَم

تو نیز

نام از بهار میار

که دیر می گردد

پیش از بهار

بیا و یاد بگیر تو راه این منزل را.

که سخت می سوزد

سرم

در این سرما

گل های بسیاری ، این رود کهنه برده ست

چون نرگس سیاه که جان به هم ریزد

چون بنفشه ای که قوس نازکی دارد

نوبت به ما رسیده ست اکنون

یعنی گل ها که دوست داریم.

بر راه من چرا تو سبز شدی؟

بر راه تو کور چرا نبودم من

چون آن درخت که قُمریان به مویه می بیند

در عصر خود نمی زیم انگار.

۳

حافظ موسوی

بر شاخه تاب که می خورد....

پاهام در نسیم حوله شناور بود

که چشم باز کردم و دیدم

با قامتی تمام

در برابر من ایستاده است

نه با یک سبد

که پر از سیب سرخ بود.

نه تب کرده ای! ...

و من نخواستم که بگویم

یا خواستم و نگفتم

هذیان تب که نه

رؤیای دیرمان همیشه است

اما

اما همیشه فاصله بد نیست

رؤیای سرخ سیب، گاهی

زیباتر است از سبیدی سیب سرخ

باری

رؤیای بی تمام

انگار برف و

شعله انگشت...

۲

پیشانی ام که خیس شد از حوله، گفت:

- تب کرده ای! ...

و من هنوز می دویدم

خیس عرق شده بودم

و فاصله - فاصله اندک -

مثل همیشه کش می آمد و هرگز تمام نمی شد

و دست تا دراز که می کردم

بر شاخه ام

نه سیب

نه سرخ

انگار برف و

شعله انگشت....

۱

بر شاخه تاب که می خورد

انگشت های کوچکم

فواره می گشود

فواره باز که می شد

انگار سیب نه

انگار سرخ نه

انگار برف بود و

شعله انگشت

هستی زنده و عبوس اکنون

می‌سراید و برای تزیین مجموعه شعرهای خود نقش‌هایی برگرفته از سرامیک‌های باستانی می‌کشد. کتاب شعر او ماه و پلنگ در سال ۱۹۵۹ برنده جایزه روبن داریو شد.

کوادررا میراث سرخپوستی آمریکای مرکزی را به صورت موضوع باستانشناسی یا عکس‌های رنگی جلب سیاحان در نظر نمی‌گیرد. این میراث در نظر او زنده و در جوش و خروش است و برای دستیابی به راههای جلوه‌گری تلاش دارد. شعر او ترکیب خلاق از گرایش‌های سیاسی و اجتماعی از یکسو و بیان انگیزه‌ها و الهام‌های امروزی با زبان اسطوره‌های باستان است. خودش می‌گوید:

«در این، راستا، میراث سرخپوستی را تنها اثری باستان شناختی نمی‌دانیم و بر این باوریم که این میراث در برگیرنده حیاتی است که می‌توانیم از آن برای شناساندن خود به عنوان آمریکایی بهره بگیریم. این آخرین گام، گامی دشوارست چون میراث سرخپوستی در پوششی از رمز و راز پنهان مانده است... نخستین وظیفه من این بوده است که با هنر مردم باستانی نیکاراگوا آشنا شوم. برای دست یافتن بر همان روحیه و بینش هنری که اقوام باستانی کشورم بدان مجهز بودند، خود را در فرهنگ آنها غرق کردم و در نقاشی‌ها و مجسمه‌های آنها دقیق شدم. در شعرهای آنها به جستجوی شیوه‌های بیان کلامی پرآدم و حتا مایه‌ها و مصالح کار خود را از درون آنها بیرون کشیدم. بقیه کار حاصل شکیبایی و پایداری در مطالعه و عشق ورزیدن به پاسخ‌ها بود.»

در نمونه‌هایی که از مجموعه ماه و پلنگ عرضه می‌شود، آمیزاک نبردهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی آمریکای مرکزی و فصاحت و بلاغت و عواطف سنت بدوی را آشکارا می‌بینیم.

پابلو آتونئو کوادررا چهره سرشناس ادبیات نیکاراگوا است. در مرکز پرتنش زندگی سیاسی آمریکای مرکزی که هرصه گیرودار نبرد خودکامگان راست و انقلابی‌های چپ‌گرا بود، همه او را به حکمت و دآوری در نزاع‌ها می‌پذیرفتند. شاعری بزرگ است اما به سنت «مدرنیستی» روبن داریو تعلق ندارد. او را می‌توان در چارچوب جنبش نیرومند «بومی‌گری» جا داد که آبخشور آن ژرف‌ترین و اصیل‌ترین سرچشمه‌های الهام شاعرانه آمریکای لاتین در مکزیک، پرو و اکوادور و دیگر کشورهای سرخپوست‌نشین است. سالها سردیر پرآوازه‌ترین روزنامه آمریکای مرکزی یعنی *La Prensa* (مطبوعات) بوده است.

او هم مانند سده‌سار وایه‌خو، توان هنری خود را وقف شور و شوق شناساندن سرخپوست درون خویش به زبان اسپانیالی کرده است. از این دو در صف آفرینندگانی جا می‌گیرد که بی‌گمان ظریف‌ترین و اصیل‌ترین شعر «آمریکایی» آمریکای لاتین را آفریده‌اند. کوادررا، شانه به شانه شاعران بزرگی چون وایه‌خو، خورخه کاردها آندراده، خواکین پاسوس، و اکتاویو پاس نضایش‌دهنده توان فرهنگ پیچیده و سرشار «مسی-تیسو»ها است که تنها «فرهنگ» برخوردار از اصالت و سرزندگی شایسته نام فرهنگ در نیمکره غربی است.

شادابی و نشاط شعر او حاصل تأملات احساساتی و رمانتیک در باره «گذشته سرخپوستی» آمریکای مرکزی نیست، بلکه در هستی زنده و عبوس «اکنون» سرخپوستی ریشه دارد که در آن، گذشته همچنان با کارمایه‌های شگوفان و تسخیر ناپذیر، هم از طریق شأن و حرمت بی‌مانند هنرهای باستانی پلاستیک و معماری و فرهنگ عامه و موسیقی و هم از طریق متن‌های نمایشی و شاعرانه باستانی سرخپوستی به زندگی ادامه می‌دهد. کوادررا آنقدر از هنر سرامیک سازی باستانی کشور خود الهام گرفته است که شعرهای خود را «برای نقش کردن بر سرامیک»

جهان، بشقاب گلین

گردی ست

سرنوشتی موزی، زندگی ما را در ترمی
هر سو که رو می‌کنیم، پیچانده است
دوان در کمین خفته‌اند
خفاش در شرق
در کار تسخیر سایه ماست
در غرب، تماش
در کار کشف راز ماست
عقاب‌ها در جنوب
ردهای تاریخ ما را نابود می‌کنند
در شمال، پلنگ
ستاره آینده ما را تعقیب می‌کند
آه، به من بگوید
چه کسی دل مرا در درون من،
پشتیان است؟

درد، عقابی ست چسبیده به نام ما

درد من از آن کیست، که آن را
نمی‌پذیرم و باز از آن من است؟
بر پشت من عقابی ست
که چشمش هستی را
بر نام من میخکوب می‌کند
و با همه اینها، من آن دیگری‌ام که می‌گریزد از چنگال
عقابی بر دوش دارم
آزادی شکنجه‌ای است
میخ شده برگوشت تن من
چنگالش مرا به رفتن مجبور می‌کند
و خاطرم را آرام می‌کند که: زنده‌ام، اما
فریادش مرگ می‌آورد.

پابلو آتونئو کوادررا

علی معصومی

تأمل در شعری باستانی

گل گفت: می‌شود پس از من
بوم بماند؟
پرسید ماه: می‌شود کمی نور
پس از رفتن بر جا بگذارم؟
انسان گفت: «نمی‌بینید من می‌روم
و پس از من
آواز من میان شما برجا است؟»

تد هیوز، فرو نام تر و چهره نماتر

«تدهیوز» شاعر مو سپید کرده انگلیسی، در شهرت، فرو نام تر از «الیوت» اما در خصلت «معاصر بودن» چهره نماتر از اوست.

هیوز کارهای اولیه اش را با مجموعه های «باز در باران» و «لوپرکال» آغاز کرد و در دهه هفتاد با کارهای تازه ترش درخشیدن گرفت و در این ادامه به سالهای هشتاد با انتشار چهار پنج مجموعه دیگر در مقام استاد های بزرگ شعر انگلیس خود را استوار ساخت... از کارهای تازه او خبر کافی در دست نیست و به طور کلی این شاعر نزد ما و جهان پیرامونی مشابه ما کم شناخته است و شاید نخستین بار، به نام همسر «سیلوپالات» شاعره معروف، معرفی شده است.

هیوز علاوه بر مجموعه های شعری، چند شاهکار باستانی ژم و لاتین را باز نویسی کرده و در ادبیات کودکان هم آثار استقبال شده ای پدید آورده و نیز گزینه شعر دو سه سراینده انگلیسی را با تفسیرهای خاصی از خود تهیه کرده است. - او در آفرینش مجدد، سنجیده و منظوم «ادیپ» اثر «سنکا» به خاطر شیوایی و استواری کلام، نظر تحسین ادبای انگلستان را جلب کرده و این تقارن زمانی است که با انتشار مجموعه شعری «کلاغ - روزگار و نغمه هایش» منتقد ادبی «گاردین» درباره اش نوشته است که «شعر انگلیس قهرمان جدید خود را یافته است و هم اکنون صفحه ای شعر، نوشته یا خوانده نمی شود مگر اینکه شبح «کلاغ...» سایه ای بر پهنای آن افکنده باشد».

از خصایص «هیوز» دید وسیع و احساس تازه و پرداخت عمیق و مفصل او درباره چیزها؛ گیاهان و جانوران نه چندان مانوسی است که در شعر دیگران بخصوص ما، بیش از حد یک تمثیل، یا تشبیه کوتاه التفاتی بدانها نشده است. فی المثل او در خصوص یک بوته سرخس تالاری بدان فراختایی سخن گفته است که همگنانش درباره باغی یا بیشه ای... و همین جا می توان گفت که شاعرانی مثل هیوز و پاز و ریتسوس برخلاف اصطلاح متداول، افقهای ناشناخته را تعریف نمی کنند بلکه معرف ناشناخته مانده های همین افقهای عادی هستند.

باری به است که از «تد هیوز» و همانندانی او بیاموزیم که رجزخوانیها و رازجوییهای کاذب حتی دیگر قدرت فریفتن مداوم خود ما را ندارند تا چه رسد به مخاطبان آگاهمان که نه با ساعت شمّاطه دار بیل با ناقوس شماتت بار قرن، بیدار شده اند!

... و حال از خوانندگان خود پوزش می طلبیم که با اینهمه تعریف لاف نما، هنوز نمونه های حجت واری از کارهای شاعر معرفی شده را ارایه نداده ایم اما امیدواریم که ما و همکوشان دیگر از این لازم واجب گونه باز نمانند.

تد هیوز

مفتون امینی

راست اینکه:

آدم سینب را خورد

حوّا آدم را خورد

مار، حوّا را خورد

□

آنگاه، مار...

آنگاه

مار [این روده سیاه]

فرو برد خود را بر خاکی پردیس بالا آورد

و چون

عتاب آرام خدا را شنید

لوس واران،

در لبخند سبکی واخزید...

نه!

مار، حوّا را نفریفت

که سیب را بخورد

این - بسادگی -

[آراستن بهتانی ست

□

تمدن کلدۀ از آن نوع تمدنهایی بود که حالت صحرایی دارند. از این رو هنگامی که مردی در آنجا به دنیا آمد که تار می‌زد آنها تصمیم گرفتند او را به اداره منابع طبیعی موزه‌ها معرفی کنند. چون او به همراه مهرها، سیلندرها، کتیبه‌ها و کاشی‌ها جزو منابع طبیعی تلقی می‌شد. بگذریم از آن‌که در این تمدن جنگل وجود نداشت، چون در آن صورت ممکن بود او را به اداره مراتع طبیعی معرفی کنند. از این گذشته او همسایه‌ای داشت که ریشش را می‌تراشید، و رئیس موزه مردی بود که ریشش را می‌تراشید.

نحوه زندگی این مرد شریف بدین‌گونه بود: صبحها از خواب برمی‌خاست و دست و رویش را می‌شست و ریش می‌تراشید. هفته‌ای سه روز دوش می‌گرفت. (چون تمدن کلدۀ از بی‌آبی رنج می‌برد). بعد صبحانه می‌خورد؛ نان و پنیر و چای، لباسش را می‌پوشید، سوار اتوبوس می‌شد و اقبالش چنان بلند بود که اتوبوس از در خانه او حرکت کرده، در برابر اداره موزه توقف می‌کرد. این مسئله بسیار مهمی است. چون در این تمدن مردم برای سوار شدن در اتوبوس سر و دست یکدیگر را می‌شکنند و حتا گاهی بحث فلسفی می‌کنند، اما مرد تارزن همیشه در جایی سوار اتوبوس می‌شد که معلوم نبود به چه دلیلی خلوت است. در این صورت عجیب نخواهد

بود اگر تصور کنیم که او گاهی حتا صمدلی هم برای نشستن پیدا می‌کرد. همیشه بعد از رسیدن به موزه از برابر در اتاقی رئیس رد می‌شد و چون هر چه زودتر می‌رفت رئیس زودتر آمده بود، به او سلام می‌کرد و خجالت زده و پریشان به سوی غرفه خود می‌رفت. بعدها کشف کرد که رئیس بطور کلی در موزه زندگی می‌کند و هیچگاه هم از اتاقش خارج نمی‌شود. کشف بعدی باعث شد که مرد تارزن از دلهره و وسوسه و اضطراب بیرون بیاید: رئیس در حقیقت یک مومیایی بود که مردمان تمدن کلدۀ او را از مردمان کشور مصر خریدۀ بودند و جهت عبرت سایرین در غرفه‌ای شبیه به اتاق گذاشته بودند. هنگامی که مرد تارزن این مسئله عجیب را کشف کرد به خودش گفت: حالا یک پدری از مصریها دریاورم که حظ کنند. اما فعلاً تا پدر مصریها را دریاورد، می‌رفت به طرف غرفه‌اش. در پشت غرفه، در یک پستوی کت و شلوارش را در می‌آورد، یک شلوار محلی می‌پوشید و یک پیراهن ویژه روستاییان کلدۀ، تارش را به دست می‌گرفت و به داخل غرفه می‌رفت و روی تشکچه‌ای می‌نشست و در حالی که متظاهر به تارزدن می‌شد خودش را میخ می‌کرد. در نتیجه خارجیا می‌آمدند و از برابر او رد می‌شدند و گاهی صدای آنها را از پشت شیشه جمه‌آینه می‌شنید که می‌گفتند: اوه، تمدن کلدۀ چقدر بزرگ است! و اول لذت می‌برد، گرچه هرگز خارجیا را نمی‌دید، چون سرش پایین بود و مثلاً داشت تار می‌زد. یک روز تصمیم گرفت به جایی که مستقیم به تارش نگاه کند با سر بالا تار بزند تا هم متمدن باشد، هم تار بزند هم خارجیا را ببیند. صلت این کار عجیب این بود که صبح آن روز خاموشی به او گفته

شهرنوش پاریسی پور

داستان مردان تمدن کلدۀ

بود: تو بالاخره هیچ پخی نمی‌شوی و خیلی به او برخوردی بود.

مرد تارزن متوجه گردید که خارجیا هم متمدن به نظر می‌رسند و برای متمدن بودن به هیچ وجه ضرورتی وجود ندارد که انسان در یک غرفه بنشیند. از این روی در وقت ناهار از جای برخاسته، خستگی پاهایش را گرفت و به سراغ ریشش رفت. ایشان هم از غرفه بیرون آمده و در پستوی پشت آن ظرف آبگرفتنی را که خانمش صبح همراه او کرده بود روی آتش گذاشته بود و حالا داشت در کاسه نان تریب می‌کرد. مرد تارزن را که دید گفت:

بفرمائید هم‌سفره بشویم. به اندازه هر دومان هست. تارزن بی‌تعارف شریک او شد و گفت: آقای رئیس، خارجیا هم به نظر متمدن می‌آیند. به همین جهت من تصمیم گرفته‌ام یک کامپیوتر بخرم و آن را به یک ساز الکترونیک وصل کنم و سپس ساز الکترونیک، کامپیوتر و تار خودم را در یکدیگر ادغام کرده و پس از ارسطو و فارابی که معلم اول و معلم دوم بودند، معلم سوم بشوم. رئیسش که داشت با طمأنینه لقمه بزرگی را می‌جوید گفت: شما پراسستی ابله هستید! از آنجایی که خر لگ منتظر هُش است تارزن از جای برخاسته و گفت: من به دنبال سرنوشت می‌روم.

در مورد سرنوشت مرد تارزن باید بگویم این سرنوشت شباهت زیادی به برگ انجیر داشت: پهن بود و مسطح و همانند تمدن صحرایی کلدۀ فاقد تپه و ماهور بود. از این روی این بیچاره هر چه دور و بر سرنوشتش می‌گشت آن را نمی‌یافت: درست مثل کسی که در غار می‌باشد و دنبال غار بگردد. ایشان حتا برای اثبات صداقت خود زنش را طلاق داد، یکبار هم تصمیم گرفت از طبقه پنجم آسمانخراشی که در آن زندگی می‌کرد خود را به پایین پرتاب کند، اما هیچ فایده‌ای نداشت. حالا یک کامپیوتر خریده بود و یک ساز الکترونیک و آندو را به هم وصل کرد. دستگاهها را طوری به هم ربط داده بود که نوایی بسیار عجیب از آنها برمی‌خاست. سپس در میانه این

نوای عجیب تار می‌زد. تار را به نحوی کوک کرده بود که صدای کامپیوتر می‌داد. از کامپیوتر صدای ساز الکترونیک برمی‌خاست و از ساز الکترونیک صدای تار. در میانه این مهمه و آشوب روزی روی صفحه کامپیوتر یک موشک پیدا کرد با ردیاب به دنبال آن افتاد و به امریکا رسید.

در فرودگاه یکی از دوستانش به استقبال او آمده بود تا در سریع‌ترین زمان ممکن او را با مسایل مربوط به موسیقی آشنا کند. دوشنبه به یک دیسکونک رفتند و حتا موفق شدند با یک دختر موقلابی آشنا شوند و مدتها با ضرابهنگ باجو رقصیدند. بعد او مدتی در کنار خیابانها تار زد و پول جمع کرد. مدتها نیز در پیاده روهای خیابانهای شهر نیویورک سفیل و سرگردان بود. یکبار هم موفق شد در یکی از شهرهای حومه لوس‌آنجلس خانه‌ای بخرد و به مدت سی سال وامدار بانک شود. حتا دوباره ازدواج کرد و دو بچه پیدا کرد. هشتاد و سه قطعه موسیقی ترکیبی ساخت و همه آنها را به ثبت بین‌المللی رسانید. به دیدار فیلم بریادرفته رفت و از خودش بدش آمد و تصمیم گرفت زنش را طلاق داده و او را از شر خودش راحت کند.

در حقیقت مشکل اصلی او این بود که نمی‌دانست به چه چیز باید ایمان داشته باشد. همین مسئله باعث بی‌هویتی او شده بود، از آن گذشته غرفه‌اش را از دست داده بود و تازه توجه نداشت که سرنوشتش برگ انجیری است. به همین جهت هنگامی که حاملی پیدا کرد تا ساخته‌های او را از طریق کمپانیهای بزرگ دست‌اندرکار موسیقی عرضه کند دیگر خیلی دیر شده بود و او داشت سالانه به سوی تمدن کلدۀ بازمی‌گشت، و حالا نمی‌دانست جواب زنش را چه بدهد و چگونه از او بخواهد که دوباره با هم ازدواج کنند. همچنین دیگر روشن نبود که آیا اداره منابع طبیعی موزه‌ها دوباره او را استخدام خواهد کرد یا نه. بدترین بخش حادثه هنگامی بود که خارجیا از پشت غرفه دیگر او را به عنوان یکی از منابع طبیعی نمی‌دیدند، بلکه پا را از گلیم خود فراتر گذاشته و موسیقی ثوبین او را ارزیابی می‌کردند. می‌شنید که می‌گفتند: لطفی ندارد! ابتکاری نیست! حوصله سر برنده است! بدتر از همه این که یکی از بدجنس‌ترین و شرورترین کارمندان موزه محفایه به موزه تمدن تپه‌های سیلک نامه‌ای نوشته و ادعا کرده بود که تارزنها جزو ابوابجمعی تمدن تپه‌های سیلک بوده و کوچکترین ربطی به تمدن کلدۀ ندارند. از آن سو اهالی تمدن سیلک که مملو از تارزن بودند این بحث فنی را تا دامنه تمدنهای پارینه‌سنگی پیش برده و می‌کوشیدند او را به آغوش تمدن کنتان بیندازند.

مرد تارزن براسستی حوصله‌اش سررفته بود. بنابراین یک روز به کوه رفته و غاری کشف کرد.

امروزه این غار به نام خود او در تمدن کلدۀ ثبت شده و همه روزه خارجیان از آن یازدید به‌عمل می‌آورند. ○

سن خوزه - ۲۴ اوت ۱۹۹۲
برابر با مرداد ۱۳۷۱

از افسانه‌های پایان هزاره‌ی دوم



چون تنم در سبد نوا بگرفت
سبدم مرغ شد هوا بگرفت
نظامی گنجوی

و از درون آن بخار بر می‌خاست، از شهری گیاهانی که در سه بطری سبزی‌نگ جمیع کرده بود و مادر هرگز نتوانست بفهمد چه گیاهانی هستند، چند قطره در عرق‌ها می‌پاشید و در حالی که اورادی را می‌خواند، کمی سنبل‌الطیب را با چند دانه تاتوره و مقدار زیادی کراویه که مرتب به پدر می‌داد در دیگ می‌ریخت. گاهی اوراد خواندنش بیش از دو آفتاب طول می‌کشید.

پیش از مادر بزرگ هیچ کولی‌ای چنین اورادی نخوانده بود. حتی پیرزدها و پیرمردهای کولی هم نشینده بودند و یاد نداشتند پدران و مادراتشان از آن حرلی زده باشند. یک بار که پدر بزرگ خیلی اصرار کرد و مادر بزرگ را تهدید به مرگ کرده بود، مادر بزرگ گفت مادرش در خواب به دیدنش می‌آید و هفته‌ای یک شب تا صبح کارش می‌ماند تا وردهای تازه را پادش بدهد.

بعد از هر جادوی مادر بزرگ، مادر مدتی آرام بود و مطیع هر چه مادر بزرگ می‌گفت یا از او می‌خواست، تحمل می‌کرد. صورتش می‌ماند تا پسرش باز گردد. اما وقتی خبری از پسرش نمی‌شد، ابتدا از این که خانواده‌اش خون‌بهای پسر بزرگ سادریزگ، به پدر شوهرش داده بودند، بر بیعت خود لغت می‌فرستاد، بعد مادر بزرگ را نفرین می‌کرد که شیو زاییده است. در آخر هم، همان طور که گریه می‌کرد قسم می‌خورد اگر زن برادرش را ببیند، که مسبب اصلی بدبختی‌هایش او را می‌دانست. با انگشت‌هایش چشم‌هایش را از حلقه‌ی در می‌آورد تا دیگر چشمش به مردی نیفتد و باعث ریختن

بار پدر بزرگ دخیل امامزاده سبزش گردند که تکمیل از سال سبزش هنوز از لای صخره‌های کوه بیرون مانده است، اما باز هم خوب نشد. روز به روز کوچک‌تر شد و راه رفتنش مثل پرندای گشت که بال‌هایش را چیده باشند. نتواند پرواز کند. مثل گنجشک‌ها می‌پچه. پدر بزرگ هم که دیده بود مادر زیاد خفه می‌خورد و همایش دارد خودش را سرزنش می‌کنند گفته بود پدر از همان بچگی هم خورده و خواب درستی نداشته است نمی‌توانست است یک‌جایند شود یا کاری را تمام کند. اما مادر بزرگ اعتراض کرده است. نخواست است قبول کند پدر از همان کودکی، به قول کیومرث حقلش پلوسگ بر می‌داشت است. برای همین هم هنوز با کیومرث و پدر بزرگ که به مادر گشت بودند خفه نخورد، حرف نمی‌زند و گاه بی‌گاه، هر وقت بیفتند مادر و زخم زبان می‌زند. سرزنش می‌کند که نتوانست است شوهر داری کند. نتوانست است پسرش را پهلوی خودش نگه دارد.

مادر یاد پسرش که می‌افتاد زانوهایش می‌لرزید. گوشه‌ای می‌نشست و صدای بلند نفر می‌کرد اگر پسرش برگردد، حاضر است تمام عمر کنیزی مادر بزرگ را بکند. مادر بزرگ هم چند پوت و چند تکیه حیزم را بر می‌داشت، پشت صخره‌ای با پرچنی آتش درست می‌کرد و دیگ سگی‌اش را روی آن می‌گذاشت. از گلاب‌هایش که یادگار مادرش بود و در آن هرق کاشی و کاکوتی جمع می‌کرد، به اندازه‌ی یک پیاله‌ی کوچک در دیگ می‌ریخت. دیگ که گرم می‌شد

به دنبال رعد و آذرخشی که صدایش در تنگی میان دو کوه می‌نشاند، مادر بیدار می‌شود. هوا گرگ و میش است و سرد. آبی شیشه می‌گردد. مادر از کنار پدر و مادر بزرگ که هنوز خوابند، بلند می‌شود. در آستانه‌ی چادر می‌ایستد. صدای شم‌گوییان قاطری می‌ترساندش. پدر بزرگ را می‌بیند. زیر رنگار باران می‌دود. صدایش می‌زند. پدر بزرگ می‌گوشد همراه دیگر مردان، اسب‌ها، فاطرها و گله‌ی گوسفند را به سوی دماهی کوه ببرد. مادر به چادر باز می‌گردد. چو خای پدر بزرگ را روی سرش می‌اندازد. پدر و مادر بزرگ بیدار می‌شوند. فطرمه‌ای باران بی‌امان بر چادر کوبیده می‌شود. مادر بزرگ و مادر هولی خیس شدن خاک و نس گرفتن پوشاک، حصیرها و گلیم‌ها را بر می‌چینند. هر آن چه هست، بر یخدان‌ها می‌گذارند.

سایه‌های خاکستری مردمان پشت تارهای باران، که بر آب جاری روی زمین فواره می‌زند، لرزان و گاه در هم تنیده، به این سو و آن سو کشیده می‌شود. به مع غوسفندها دور شده است. مادر، پدر و که بیرون می‌چرخند، دهان بر فرود باران باز می‌کند و می‌خندد. صدا می‌زند. سراسیمه به چادر باز می‌گرداند. چو خا را روی سر و شانه‌های پدر می‌اندازد. وادارش می‌کند ووی یخدانی بشیو و به او قول می‌دهد. اگر آرام باشد و گوشه‌ای بنشیند، بگذارد شب با کبک‌هایش باری کند.

پدر را که از چاه بیرون آورده‌اند، حتی چند بار مادر و مادر بزرگ و یک

حون بشود

وقتی هم پدر بزرگ صدای گریه و شیون مادر را می شنید و می آمد که دلداریش بدهد و آرامش کند، مادر بزرگ خود را می انداخت روی زمین و خاک و صورتش را چنگ می زد و به مادر و پدر بزرگ ناسرا می گفت. مادر هم برای این که پدر بزرگ غصه‌ی مادر بزرگ را بخورد که از صورتش خون می آمد، دامنش را بالا می زد و همان جا، کنار مادر بزرگ، ایستاده روی زمین می شنید. مادر بزرگ هم که این حرکت مادر را توهین بزرگی به خودش می دانست، خیلی زود حالتش به هم می خورد، دست و پایش سست می شد و از حال می رفت. پدر بزرگ و مادر بغلش می کردند و به چادر می بردندش تا روی زخم‌های صورت و سرانگشت‌های ضربه‌ی پیه و پتیرک پا ناسر پری بگذارند و به هوشش بیاورند.

پدر هراسان از صدای همه‌جایی که نزدیک شده بود خود را می اندارد کنار مادر و زیر دامنش پنهان می شود و مادر تا می آید پدر را از لای پاهایش بیرون بیاورد، مادر بزرگ تپیش می زند که ساکت شود. می گوید می خواهد گوش به صدای بیرون بپارد و سرو صدای مادر و پدر نمی گذارد. مادر آرام می شود و گوش می دهد. از پشت صدای باران، صدای زنها می آید. همه‌جایی همانکس شورش و تاپ تاپ باران، هراس مادر را بیشتر می کند. مادر بزرگ بیرون می رود. مادر دامنش را بالا می زند. گوش‌های پدر را می گیرد و آن قدر می کشد تا مجبور شود انگشت‌های لایخ و ناخن‌های تیزش را از درون گوشت زان‌هایش بیرون بیاورد.

مادر بزرگ می آن که چشم پدر زده به سویی، پدر بزرگ را صدا می زند. مادر را هم از مادر می خواهد پدر را رها کند. پدر پا سیدی بر سر در آستانه‌ی چادر می ایستد. لب‌ها و دور دهانش سرخ شده است و قطره‌های خون، غلیظ و لزج از چانه‌اش چکه می کند. روی پهنی پیرانش، مادر بزرگ را نگاه می کند و می خندد. مادر بزرگ نگران به آسمان می نگرد. آسمان یکسره ابری است و هیچ جا نشانی از نور خورشید دیده نمی شود. پدر خوشحال از هوای خاکستری، در باران می دود.

مادر و مادر بزرگ شانه به شانه‌ی هم، با توجه به سنگین شدن چادر، طاب‌ها را یکی یکی به میخک‌ها محکم می کنند. پدر از چادر بالا می رود و روی تیرک وسط آن می نشیند. هنوز دارد خون مادر را مزه مزه می کند و زیانش را با ولع به دور دهانش می مالد. مادر بزرگ دست مادر را می گیرد. مادر طنبایی او می کشد و به پدر اشاره می کند. پدر سید را روی پشتش گذاشته است و می گوشت روی تیرک چادر با بسته. در هوای مه‌آلود و از پشت تارهای باران، پدر باید بر پشت و دست‌های گشوده، درست مثل یک پرندگی بزرگ می ماند. مادر نگران، محکم طاب را می کشد. اما چادر سنگین تر از آن شده است که با طاب‌های محکم شده‌ی روی تیرک وسط با بسته. تیرک خم می شود و پدر و چادر روی هم می خفتند. مادر جیغ می کشد. مادر بزرگ طنبای چادر را ول می کند، خود را به جلو پرتاب می کند و پیش از آن که تیرک روی سر پدر بیفتد، او را از لای چادر بیرون می کشد.

همه چیز زیر چادر مانده است و باران از اطرافش شرم می کند به محوطه‌ی زیر آن. مادر هراسان اطراف را نگاه می کند. چادرها همه خوابیده‌اند. زن کیومرث هم گودکش را در آغوش گرفته است و همراه دختر کیومرث به دنبال دیگران به سوی دهانه‌ی کوه می دود. از کوه بیش از سایه‌ای محو دیده نمی شود.

مادر بزرگ پدر را لای دامن مادر می گذارد و از زیر چادر گلیس بیرون می کشد. یک سر گلیم را به دست مادر می دهد. مادر و مادر بزرگ با دست‌های آزادشان، زیر کتب‌های پدر را می گیرند و در راهی ناپیدا، به دنبال سایه‌های روان پیش می روند. پدر مدام تلاش می کند خم شود و حباب‌های باران را بگیرد، مادر و مادر بزرگ که شتاب دارند، مجبور می شوند او را بیشتر بلند کنند. پاهای پدر در استند باران می دود و زمین زیر پاهایش پر از حباب می شود.

تیرگی صبح در زیر دهانه‌ی کوه و در جلوه‌ی چرخش که دهان به دروی گودکان و زنان شرمه باز کوک صیشت است. پدر بزرگ پدر را به همراه دخترها و پسرها به عمق تیرگی خار می فرستد و نگران آمدن

سبل و بردن زنها و مردها. بعد از مدتی اسب‌ها، قاطرها و حنا گوسفندها را هم می کشد تا از زیر دهانه بیرون بروند و جای بیشتری برای کولی‌ها فراهم شود. زیر دهانه گنجایش تمام مردها و زنها را ندارد. حتی بسیاری از مردها مجبور می شوند شانه‌ها و پشتشان را به باران بدهند.

صدای گرتی شیهه، همراه صدای مرم سم اسب‌ها و بیج بک گوسفندها در فضای تیره‌ی بارانی گم می شود. زمین را یکسره آب می گیرد. در تنگی میان دو کوه از پیش پای زنها و مردهای به هم تپیده رودی جریانی می یابد. سرما آرام آرام در تن زن و مرد رخنه می کند. شانه‌ها و مهره‌های پشت کیومرث از سرما و ضربان یک نواخت باران به دردی جانکاه افتاده است. پدر بزرگ جایش را با کیومرث عوض می کند. بعد از او، مردان دیگری هم جایشان را با دیگران عوض می کنند و باز که توبت به پدر بزرگ می رسد تا پشت به باران بدهد، دیگر تایی برای کسی نمانده است. مادر و مادر بزرگ هم در کنار زنها دیگر که پشت به کوه داده‌اند، با تن‌های کرخت و سرد، وامانده از مقاومت، به هم یله داده‌اند و با چشم‌های نیم بسته و پلک‌های متورم، ملتسانه پدر بزرگ و دیگران را نگاه می کنند و گاه سر انگشت‌های پنج زده‌شان را در دو چاک دهانشان فرو می کنند که حلقه‌های بکار از آن بیرون می آید.

مادر انگار که از خسار خوابی دیررس بیرون می آید، چشم باز می کند. تارهای طلایی پرتو خورشید بر دهانه‌ی کوتاه خار دوشش شتابنده‌ای دارد. مادر بزرگ با پوستی زرد که تنه رنگ سبزی در آن دیده می شود، بی جنبش به خواب رفته است. پدر در شکاف باریک و تاریکی فرو رفته و چشم‌های برانش را به مادر دوخته است. مادر بر تن پای تکان می دهد، هنوز خستگی روزهای گذشت و درمصل‌ها و عضله‌های احساس می کند. آخرین شون‌های ارام و ضعیف کودک کیومرث، او و پدر بزرگ را خیلی ناراحت و پریشان کرده بود. هیچ کسی به فکر تپنده بود اثباتی، گندمی در آن خود به زیر دهانه بیاورد. در خار بگذارد. شیر مادها خشک شده بود و یکی بعد از دیگری، همراه گودکانشان از نفس می افتادند.

مادر بخت داشت تمام روزها و شب‌های نخست پیلر مانده است و فردایش، همین که سباهی بی ستاره جایش را به هوای خاکستری طنبایی می دهد که سرخی کم رنگی در انتهای آسمان به دنبال دارد، دیگر نمی تواند چشم‌هایش را باز نگه دارد. همه چیز را تیره و تار می دهد، اما صداها را به وضوح می شنید. تا مدتی تاله‌ها و جابه جای گودکان و زنده‌های مرده را تحمل کرده بود. حتی شنیده بود پدر بزرگ به کیومرث گفته بود بهتر است جسد‌ها را بیش از این در کنارمان نگه نداریم. وقتی هم داشتند زن کیومرث را در آب می انداختند، ترانسته بود از لای پلک‌های متورمش نگاه کند. دیده بود زن کیومرث هنوز گودکش را در آغوش گرفته است. پدر بزرگ هم که سراغ مادر بزرگ رفته بود و خم شده بود و در گوشش گفته بود نمی توانی بلند شوی و یکی از آن وردهایت را بخونی شاید این باران لامصب پنه یابید، شنیده بود که مادر بزرگ از میان دندان‌های کلیه شده‌اش حرف‌هایی زده بود و بعد اشاره کرده بود به محلی که خیال می کرد هنوز چادر آن جا است و بخند و وسایل زیر آب. هم مادر و هم پدر بزرگ پیلان مادر بزرگ را دیده بودند که در میان آب گل آلود غلت می خورد و پیش می رفتند. حتما مادر خیال کرده بود بطری‌های سبز مادر بزرگ شکسته است که از آب بخار بلند می شود.

پدر بزرگ دست از زان مادر بزرگ را که اصرار دارد محل آب گرتی چادر را نشان بدهد، روی سینه‌اش می خواباند و می خواهد بلند شود که انگشت‌های لایخ و بلند او به دور میج‌های حلقه می شود و نمی گذارد تکان بخورد. پدر بزرگ وحشت زده تلاش می کند پایش را از درون دست‌های در هم قتل شده‌ی مادر بزرگ بیرون بیاورد. از کیومرث کمک می خواهد. کیومرث ترجیح می دهد نیروی بازمانده‌اش را برای نجات خود نگه دارد. اگر هم کمکی می کند تا جسد‌های باد کرده و سبز و از خار بیرون بیاورند و در آب

ببازارند، بیشتر برای این است که هم خار خالی شود و هم بوی ترکیب‌های شکم‌های مارگزیده و باد کرده کمتر آزارش بدهد. مادر به کمک آرنج‌هایش خود را روی زمین سگلاخ زیر دهانه‌ی کوه می کشد و به پدر بزرگ می رسد و برای نجات ای چاره‌ای نمی‌باید جز این که با سنگ تیزی آن قدر به روی انگشت‌های مادر بزرگ بزند تا مجبور شود آن‌ها را از هم باز کند.

مادر بزرگ هیچ تلاشی نمی‌کند. به اعتراضی دارد و نه ناله‌ای. پدر بزرگ پایش را که از دست‌های مادر بزرگ بیرون می آورد، خم می‌شود و گوشش را روی سینه‌ی او می‌گذارد. صدای ضربان قلبش کند و گاه ایستاده می‌شود. مادر خود را به پشت روی سگلاخ‌ها رها می‌کند و دست‌هایش را رو به آسمان می‌گیرد. پوست آرنج‌ها و ساعد‌هایش رفته است و گوشت بی‌خون به رنگ صورتی کم رنگی تو ذوق می‌زند. پدر بزرگ پشت به کوه می‌نشیند و سر مادر را که دارد بی‌حال می‌شود، روی پاهایش می‌گذارد و انگشت‌های ظریفش را میان گیسوی سرخ و پر جمه‌ی او فرو می‌کند.

مادر هراسان از بویی که نمی‌شناسد و از جسد پادکرده‌ی مادر بزرگ می‌آید، بلند می‌شود. پدر پرواز می‌کند. روی شکم مادر بزرگ می‌نشیند. مادر که تاره متوجه‌ی جثه‌ی کوچک و پره‌های میان دست‌ها و پهلوهایی پدر شده است، نگران خود را به آستانه خار می‌رساند. شجاع نیز آفتاب چشم‌هایش را می‌بندد. می‌کوشد با پلک‌های نیم بسته بیرون را نگاه کند. ماهی کوچکی را می‌بیند که از میان موجی بیرون می‌پرد و همراه نگاهش به دل آب فرو می‌رود. روی می‌گرداند و به درون خار می‌نگرد. پدر با چشم‌های پر از اشک نگاهش می‌کند. ضعف و گرسنگی را در اندام‌های بسیار کوچک شده‌ی پدر می‌بیند. احساس می‌کند دیگر تشوش‌های چند لحظه پیش را ندارد. بیرون همه جا آب است و آفتاب. خوب که دقت می‌کند در میان چند درخت تنومند و چند صخره‌ی بزرگ سایه‌های جنبنده‌ای را می‌بیند. می‌کوشد بلند شود، زان‌هایش می‌لرزند. پدر، پیران مادر بزرگ را چنگ می‌زند، می‌خواهد آن را پاره کند. مادر کشان کشان خود را به کنار رود می‌رساند که با شتاب جریان دارد. می‌کوشد تمام نیرویش را در دستش جمع کند تا هر گاه ماهی‌ای از آب بیرون بریزد، بتواند آن را بگیرد. سوسن ماهی آن چنان با شتاب از آب بیرون می‌پرد که از روی شانی مادر می‌گذرد و لای دو تکه سنگ می‌افتد. مادر بی‌آن که متوجه باشد چه می‌کند، ماهی را میان دندان‌هایش می‌گذارد و چهار دست و پا خود را به دهانه‌ی خار می‌رساند. ماهی دم و باله‌هایش را با شتاب به صورت مادر می‌گوید. مادر آن را کنار جسد مادر بزرگ می‌اندازد. پدر با پروازی کوتاه ماهی را با خود به لای شکاف تاریک انتهای خار می‌برد. مادر با خیالی آسوده، به صخره‌ای پشت می‌دهد و رو به آسمان می‌ماند تا گرمای آفتاب توانی در تنش بدهد. صدای جبر جبر چند پرند را می‌شنود. آسمان را نگاه می‌کند. به تماشا‌ی آبی یکدمت و زلال آن، سرش را تکیه می‌دهد به آستانه‌ی خار گرمای خورشید احساس مطبوعی به او می‌دهد. حرکتی آرام و یک نواخت را در عضله‌هایش دنبال می‌کند. چشم‌هایش را می‌بندد و دست‌هایش را روی سینه‌ی بره‌اش چلیپا می‌کند.

پیش از آن که پدر بزرگ، مادر بزرگ را به خار بریزد، مادر چشم باز کرده بود و دیده بود کیومرث و او، به تماشا‌ی ویران شدن بندی ایستاده‌اند که ووزهای نخست باران، برای جلوگیری از سیل ساخته بودند. رودخانه بند سر راه از جا می‌کند. صخره‌های بزرگ و کوچک بر دشت سرازیر می‌شوند. ماهی‌ها به هوا می‌پرند. خاک و سنگ زیرورو می‌شوند. جسد‌های چال شده‌ی نیاکان از خاک بیرون می‌افتد. جمع‌جمه‌ها در آب می‌غلتند. پدر بزرگ و کیومرث چاره‌ای نمی‌یابند جز این که تمام روز اجساد را بر درخت‌های تنومند و بلند و صخره‌های بزرگ بنشانند و باز به رودخانه فرو روند تا جسدی دیگر را که بر آب می‌ماند، بر شاخسار و ریشه‌ی درختی گیر می‌کند، بیرون بیاورند.

با این که روز به کندی می‌گذرد سرانجام ماران بند می‌آید. رود آرام می‌شود. کوه بار دیگر سایه‌ی سیاحت را بر مادر می‌اندازد. پدر بزرگ و کیومرث از آب بیرون می‌آیند. پدر بزرگ مادر را که

چشم‌هایش باز است، اما یارای حرف زدن و حرکت‌کردنش نیست، بمل می‌کند و به همق می‌بای درون غار می‌برد.

صدای چند پرندۀ مهاجر مادر را بیدار می‌کند. مادر، پدر بزرگ و کیومرث و چند زن و مرد را می‌بیند که از لابه‌لای درخت‌ها و صخره‌های بلند نزدیک می‌شوند. پنج کرکس را می‌بیند که بر چاره‌های یادکرده روی صخره‌ها و درخت‌ها نشسته‌اند و در تن آن‌ها متغیر فرو می‌کنند. پدر بزرگ و کیومرث در زمین گلاب پیش می‌آیند. شاخه‌های بلندی را در دست دارند. به طرف کرکس‌ها می‌روند. می‌کوشند با حرکت دادن شاخه‌ها دو هواکرکس‌ها را وادار به پرواز کنند. کرکس‌ها در آسمان بالای سر آن‌ها چرخ می‌خورند و گاه‌گاه فرود می‌آیند. مرده‌ها که با پدر بزرگ و کیومرث همت نفر می‌شوند، شاخه‌ها را به دست زن‌ها و دختر کیومرث می‌دهند و جسد‌های سوراخ‌سوراخ شده را در رودخانه می‌انداختند. رود که پهنایش را از دست داده است، اکنون شتابان پیش می‌رود و اجساد همراه موج‌های آب می‌چرخند. مادر جسدی را می‌بیند که از صورت و شکمش فقط حفره‌های سیاهی مانده است. کرکس‌ها بر فراز قله‌ی کوه گم می‌شوند. زن‌ها و مردها پدر بزرگ و کیومرث شاخه‌های در دستشان را بر جای لنگ افتاده‌ی جسد‌ها می‌گذارند و در زمین گلاب می‌چرخند. می‌چرخند و هرگاه گیاه و ریشه‌ی نرم درختی را می‌بیند از زمین بیرون می‌کشند.

پدر بزرگ ریشه و برگ گیاهی را در میان دو تکه سنگ می‌کوبد، می‌ساید، شیره‌ی آن را در چوبی میان تهی جمع می‌کند و به مادر می‌دهد. مادر با دلچ، اما همراه با دردگی که در گلویش می‌پیچد، شیره‌ی گیاه را می‌بلند و بعد به مادر بزرگ اشاره می‌کند. پدر بزرگ به کمک کیومرث، مادر بزرگ را از غار بیرون می‌آورد و در رود می‌انداختند.

مادر هیچ وقت به پدر بزرگ نگفت پدر کجا رفته است. حتا دو روز بعد هم که باز پدر بزرگ به دنبال پدر می‌گردد از کیومرث و دیگران می‌خواهد همه جا را بگردند شاید در لابه‌لای شاخه‌های درختی یا در میان شکافی پیدایش کنند، باز حریف نمی‌زند. فقط به دختر کیومرث که اعتراض دارد به شوهرداری‌اش، حالی می‌کند پدر، به جز شب هروس‌شان هرگز برای او شوهر نبوده است. می‌گوید حتا همان شب زفاف هم آن قدر سینه چپش را می‌مکد که قلبش تپ می‌کشد و از حال می‌رود و پادش نمی‌آید تا صبح چه بر سرش آمده است.

دختر کیومرث هم مثل دیگر زن‌ها و مردها هرگز فکر نکرده بود ممکن است پدر، خون مرغ‌ها می‌ش یا با میکبد باشد. هر وقت هم او را در لانه‌ی مرغ‌ها می‌دید یا سوار بر پشت میشی در آغل گوسفندها، خیال می‌کرد همین که دیده مرغ دارد جان می‌کند یا میش همانش کف کرده است و بی‌حال روی زمین می‌افتد، خود را به آن‌ها رسانده است.

مدت‌ها بود که روزی یک پا دو مرغ مرده را جلوی سنگ‌ها می‌انداختند و دست کم خفته‌ای یک میش را پای درختی چمال می‌کردند. سنگ‌ها هم که به دور پدر می‌دویدند و پارس می‌کردند، مادر بزرگ می‌گفت باید کار کار همین سنگ‌ها باشد و گرنه پسرش را دنبال نمی‌کرد. بعد هم آن قدر تو گوش پدر بزرگ و دیگران خواند و از سنگ‌ها بد گفت تا یک روز، مردها جمع شدند و سنگ‌ها را قلاده به گردن به کنار حنقی بردند که در پشت کوه بود و از درون مایع مذاب و گوگردی رنگ آن بخار بلند می‌شد.

مادر تا سه روز که صدای زوزه‌ی سنگ‌ها را می‌شنید، حتا یک لحظه هم نتوانست پدر را تحمل کند. هر وقت هم پدر به مادر نزدیک می‌شد، مادر می‌پندش می‌کرد. می‌گفت اگر از چادر بیرون نرود و خود را گوشه‌ای گم و گور نکند، به پدر بزرگ و دیگران می‌گوید چه کسی خون مرغ‌ها و میش‌ها را می‌مکد. پدر نگران از چادر بیرون می‌رفت و شب هم که مادر بزرگ صدایش می‌زد پیاید و در چادر بخواید، بر نمی‌گشتند. بعدها مادر فهمیده بود پدر شب‌ها را در گوشه‌ای از چادر یکی از زن‌های قاعده می‌خواهید است. برای همین هم، هر وقت درویر چادر کیومرث می‌دیدش، متوجه می‌شد روزهای قاعدگی زن کیومرث است.

آن شب مهتابی هم که دید پدر به دور چادر کیومرث پرمه می‌زند، اول خیال کرد برای زن کیومرث اتفاقی افتاده است و نگران پیچایش به چادرش رفته، اما وقتی او را سالم و سر حال دید و زن کیومرث از جنب و جوش بچه در شکمش حرف زد، متوجه شد دختر کیومرث بالغ شده است. به زن کیومرث که گفت، او هم به زن‌های دیگر گفت و همه که مطمئن شدند دختر کیومرث نخستین شب قاعدگی‌اش را می‌گذراند، خیال کردند مادر این گونه غیب گویی‌ها را از مادر بزرگ یاد گرفته است.

مادر آخرین شب در غار را تا صبح نمی‌خوابید. شیره‌ی گیاهی که پدر بزرگ به او داده است، جان تازه‌ای در کالبد بی روحش می‌دمد. احساس می‌کند پیش از هر وقت نگران است. نگران سروشت خود، پدر بزرگ، کیومرث، دختر کیومرث و سه زن و پنج مردی است که چهره‌هایشان در هم فرو رفته و شکسته به نظر می‌رسد و چشم‌هایشان گود افتاده بود و مادر تصور می‌کرد نمی‌شناسدشان و هرگز آن‌ها را ندیده است.

مادر با نخستین پرتوهای درخشان خورشید از غار بیرون می‌آید. صدای چند پرندۀ را می‌شنود. رودخانه از نفس افتاده است. نهر باریکی شده است که از لابه‌لای سنگلاخ‌های تکه‌ی میان دو کوه می‌گذرد و در دشتی سرازیر می‌شود که چهره‌ی قهوه‌ای سوخته‌اش را از دست داده است و حالا دیگر گیاه‌های نورسته در آن سبز شده‌اند. مادر کنار رود می‌نشیند. دست‌ها و صورتش را می‌شوید. هیچ گونه شوری و تلخی روی لب‌هایش احساس نمی‌کند. در می‌یابد آب نمکش را از دست داده و شیرین شده است. کناره‌ی دست‌هایش را به هم می‌چسباند و همین که آب گودی کف آن‌ها را بر می‌کند، از آن می‌نوشد. دسته‌ای پرندۀ مهاجر در دشت، آن‌جا که برکه‌ای سراب گونه دیده می‌شود فرود می‌آیند. مادر احساس می‌کند سایه‌ای لرزان در خط آسمان و زمین دیده می‌شود. خیال نمی‌کند سراب می‌بیند. به خود نویب می‌زند کولی‌ها به سراب‌هایی که در مکانشان می‌آید و می‌رود، باید خوب گرفته باشند. اما باز نمی‌تواند نگاهش را از دشت دور روبرو بر دارد. یقین دارد همراه سایه‌های مزاج و سیال سراب‌ها، هیکل انسانی را می‌بیند. پسرش را شاید. مادر هنوز امیدوار است روزی دوباره پسرش را ببیند. پا او حرف بزند. لعش کند.

پدر بزرگ از غار بیرون می‌آید. مادر را صدا می‌زند تا دو کارش بشنند. با هم منتظر می‌مانند تا دیگران هم از خواب بیدار شوند و از غار بیرون بیایند. پدر بزرگ با مادر از اتفاقی حرف می‌زند که در کودکی از پدرش شنیده است. از تصمیمی که گرفته می‌گوید. کیومرث و دخترش و بعد دیگر زن‌ها و مردها از غار بیرون می‌آیند. پدر بزرگ از آن‌ها می‌خواهد به همراه او و مادر از کوه بالا بروند. سفارش می‌کند از گل و ریشه‌های گیاهان خورده‌ی سر و دشتان هم بچینند.

این تصمیم ناگهانی پدر بزرگ همه را خائف‌گردد می‌کند. مرد قوی که مادر هنوز خیال می‌کند او را پیش از این هرگز ندیده است، به پدر بزرگ اعتراض می‌کند. کیومرث دخالت می‌کند و او را که دشتان می‌دهد و به سوی پدر بزرگ سنگ می‌راند، آرام می‌کند. مادر به زنی که از درد زاییده خود می‌چسبید کمک می‌کند و به اتفاق از میان مسیلی باریک بالا می‌روند.

مدت زیادی طول می‌کشد تا به قله‌ی کوه می‌رسند. زن‌ها و مردها، چایکی روزهای پیش از باران را از دست داده‌اند. آخرین نفر مردی است که پای راستش به کلی فلج شده و به ناگه بر لب شیب آرام پشت کوه بالا آمده است. مرد افلیح پیش از این که گیاه بکنند، میوه‌های سرخ رنگ چیده بود که بیشتر شبیه به عتاب بودند.

پدر بزرگ همین که همه به دور هم جمع می‌شوند، گیاه‌ها و میوه‌ها را بین زن‌ها و مردها بخش می‌کند. مرد جوان را که هنوز نگران بارش باران است و هزار چنده گاهی مضطرب به آسمان نگاه می‌کند، همراه مرد افلیح به نزد خویش و مادر می‌خواند و از کیومرث و دیگر مردها می‌خواهد هر کدام زنی را انتخاب کنند. کیومرث به سوی زنی می‌رود که هنوز سینه‌ریزی از خرده سنگ‌های چشمه، یادگار شوهرش در گردن دارد. مرد یک چشم کنار دختر

کیومرث می‌ایستد و مردهای دیگر، هر کدام زنی را انتخاب می‌کنند. همین که مرد تاس شانه به شانه‌ی زن سرخ رو می‌ایستد، پدر بزرگ از آن‌ها می‌خواهد هر کدام به سویی بروند. مطمئن‌شان می‌کند کوچ بهتر از ماندن همگی در این جاست و پیشنهاد می‌کند هر کدام ناراضی‌اند، مرد افلیح را کنار خود نگه دارند و به جای او مادر و جوان دو همین جا بمانند تا سال دیگر، در همین فصل باز هم را ببینند.

کیومرث و زن همراهش جانب طلوع خورشید را انتخاب می‌کند و خیلی زود، رو به آفتاب از کوه سرازیر می‌شوند. مرد قوی و زن پاک‌نوا هم راهی شمال می‌شوند. مرد تاس و زن همراهش به طرف جنوب می‌روند. مرد یک چشم و دختر کیومرث همین که می‌آیند از جانب مغرب، از کوه سرازیر شوند، مادر بار آن سایه‌ی مزاج را می‌بیند. از پدر بزرگ و دختر کیومرث می‌خواهد خوب نگاه کنند و بگویند که اشتباه می‌کنند. مرد جوان مضطرب از صدایی که می‌شنود، روی تخته سنگی می‌نشیند و گریبان اظهار می‌دارد بارش دوباره‌ی باران نزدیک است. پدر بزرگ کنج‌کاو اضطراب و لرزش مرد جوان، گوش به صخره‌ای می‌چسباند و چشم‌های از هم دریدمش را به مادر می‌دور.

مدتی نمی‌گذرد که صدای خروشنده‌ی روی زمین بیشتر می‌شود. مادر و دیگران که چشم‌هایشان به سراب خور گرفته است نگاه از خط آسمان و زمین بر می‌دارند، اما گوش‌هایشان ناآشنای صدایی که می‌شنوند، زنگ می‌زند. دوباره اطراف را نگاه می‌کند. همه جا دشت است و آسمان و چند پرندۀ در دور دست در پرواز. مادر باز جانب هروب را می‌نگرد. دختر کیومرث و مرد یک چشم، مرد جوان، مرد افلیح و در آخر پدر بزرگ ماشینی را می‌بینند که در امتداد ضلع‌های خورشید پیش می‌آید. مادر نگاه هراسناش را به پدر بزرگ می‌دور و بعد پشت سر مرد جوان می‌ایستد که هم‌چنان ناباورانه ماشین را می‌نگرد.

پدر بزرگ با نگاهی به مرد یک چشم از قله سرازیر می‌شود. مادر و مرد جوان و دیگران هم خود را در شب تند کوه رها می‌کنند. خرده سنگ‌ها و قلوه سنگ‌ها از کوه سرازیر می‌شود و از بالای سر پدر بزرگ و مرد یک چشم در رود می‌افتد.

مادر و مرد جوان که به دشت می‌رسند، غریبه از ماشین پیاده می‌شود و به سوی پدر بزرگ و مرد یک چشم می‌آید. پدر بزرگ نگران به مادر نگاه می‌کند. غریبه می‌ایستد و اطراف را می‌نگرد. جوان است و لاخر و بلند. چهره‌ای آفتاب سوخته دارد با چشم‌هایی درشت و بڑا. مادر و دختر کیومرث خود را پشت تخته سنگی پنهان می‌کنند. غریبه چشم در چشم پدر بزرگ چند قدم جلوتر می‌آید. مادر تا لیخند تلخش را می‌بید گریه‌اش می‌گیرد. حق‌عشق را غریبه می‌شود دو بر می‌گرداند و جانب سادر را نگاه می‌کند. پدر بزرگ قدم بلندی بر می‌دارد و جواب‌دستی‌اش را بر شانه‌اش تکیه می‌دهد. دختر کیومرث به مادر کمک می‌کند تا بتواند عریانی سینه‌اش را ببوشاند.

خورشید بر فراز کوه رسیده است و آسمان با چند لکه ابر شیری رنگ می‌درخشد. نسیمی گونه‌های خیس سادر را ترازش می‌دهد. پدر بزرگ همین که غریبه را می‌شناسد در آغوشش می‌گیرد. مردها هم شاد از اتفاقی که افتاده است، به دور پدر بزرگ و غریبه حلقه می‌زنند. حس خوش دل مادر می‌نشیند. احساس می‌کند حالا دیگر می‌تواند به پدر بزرگ بگوید پدر همان پرندۀ ای بود که از غار بیرون پرید و همراه جسد مادر بزرگ آن قدر در امتداد رودخانه به پروازش ادامه داد تا مادر گمش کرد.

هنوز جاده‌ی خاکی را پشت سر گذاشت‌ایم که مادر می‌گوید چه بر سرشان رفته است. احساس می‌کنم آن چه را مادر ترمیف کرده است سال‌ها پیش در کتابی خطی خواندم یا در نشریه‌ای که داستان‌ها و افسانه‌های فولکوریک چاپ می‌کند. شاید هم برای نخستین بار است که کولی‌های دشت پلنگ با چنین سرنوشتی رو به رو شده‌اند. ○

تایستان ۱۳۶۹ / تایستان ۱۳۷۱

میهمان پنجاه ساله بود. آخرهای شب بود. نشسته بودند گپ می زدند. تنها یک لامپ شست روشن بود. تار درخشان کم صدا بحث می شد.
گفت: «مادره سلام»

پیرزن که می رفت دست به آب ایستاد نگاهش کرد. دستهای آویزان بود. جواب داد: «علیکس سلام»

پشت که کرد پیراهنش کمان استخوانی را نشان می داد.

مرد میزبان آه کشید گفت: «قشنگ می زند»

میهمان بواش گفت: «خوشگل است»

«آره، خوشگل زخمه می زند»

«مادرت»

«چطور؟»

«مادرت خوشگل است»

«هفتاد و نه سال دارد. چه خوشگلی؟»

«تو نمی دانی... خوشگل است»

«شاید...»

و لبخند زد.

«باور نمی کنی؟»

مرد همان لبخند را هنوز داشت.

میهمان سرش را یک وری به سوگند خم کرد

گفت: «به حقیقت!»

مرد گفت: «نمی دانم»

و بی لبخند به اندیشه فرو رفت. کمی زیبایی بی آرایش در او می دید. اما اینقدر برجسته و رک نه. پیرزن که برگشت با دستهای آویزان ایستاد. استخوان کمانی پشتش بلندی قدش بود. گفت: «شل، شلک است»

میهمان گفت: «نهمیدم مادر»

«شل، شلک است»

«معنی هم دارد؟»

«تو خودش است»

وقتی رفت میهمان گفت: «مادرت خیلی لای خوشگل است»

مرد که لبخند می زد، باز گفت: «نمی دانم»

و پرسید: «کجاش؟»

«سرش، صورتش»

مرد باز لبخندش را داشت.

میهمان گفت: «مادرم زیاد خوشگل نبود؛ اما دوست داشتم»

و افزود: «کی مادرش را دوست ندارد؟»

و تمام کرد: «مرد»

مرد بی لبخند گفت: «کی نمی میرد؟»

کمی از آنچه می گذشت می دید و می شناخت. از پس که کسی نبود یک کلمه حرف با پیرزن بزند، این آخرها هر میهمانی که می آمد، جوری سر صحبت را باز می کرد. عروسی ونوه های جوان -

ابراهیم رهبر

خوشگلک

بار دیگر به بیژن نجدی



دختر و پسر - دوست نداشتند حتی یک علیکس سلام جواب از او بگیرند. حال و کاروبارشان را هم که جویا می شد، بی حوصله، جواب یک کلمه ای می دادند که زود تمام کند. فهمیده بود و برای اینکه راحتشان بگذارد، دیگر کم می پرسید یا نمی پرسید. آنها هم خودشان را راضی نشان می دادند. می گفتند: «کسی کاری به کارش ندارد. همه چیزش که آماده است، دیگر چه می خواهد!» وقتی در خانه بود خودش غذا در سینی می گرفت برای پیرزن می برد اتاق کوچک انباری. کم پیش می آمد که او صدا بزند حتما یک لیوان آب بخواهد. می گفت: «زحمت زیاد است. برای همه. آب و بعضی چیزها را که خودم می توانم بردارم. من میهمان شمام» و وقت و بیوقت رختهای شسته را می ریخت جلوش تا می کرد که برای دست و شانه و پشتش خوب است و توانایی کار دیگری را که ندارد. کمانش را گویا کم کمک در گذر همه سالها یافته بود و نه رایگان.

صدای تار تمام شد. مرد آه کشید.

حرف دوباره پیشان کرک انداخت.

مرد گفت: «شاید حق با توست. اما برای من حور دیگری ست. دریافت و شعور»

و گفت: «بادم می آید شوهر دختری از خویشان را اولین بار که دیدم، ته دلم چرکین شد چرا زشت

است. بعد که بیشتر با رفتار او برخورد کردم، دیگر زشت نبود؛ حتما زیبا می آمد»

میهمان گفت: «این هم برداشتی ست»

و فکر کرد و گفت: «اما همه حا حور در نمی آید»

بچه ها، طبیعت، گلها»

«گاه ندارند. من هم گناه ندارم. آزار و زشتی که دور و بزم بسپنم، دیگر نمی توانم زیبایشان را دریابم»

لوبیا روی میز بود. سبگار دود می کرد. می نوشیدند. در فاصله مرد می رفت قهوه ی غلیظ و مایه دار درست می کرد در فحانهای کوچک سمد چینی می آورد با شکر.

ساعت رنگ زد.

مرد گفت: «به وقت اذان کرک شده»

خواب دنیا را برداشته بود. پشت پنجره تاریکی ایستاده بود. پیرزن آمد از کنارشان گذشت و هیچ نگفت و رفت وضوی نماز بگیرد.

صبح شد. صبحانه را خانم خواه حاضر کرد. خوردند، رفتند سر کار و دانشکده و مدرسه.

بعد مرد و میهمان رفتند آشپزخانه نشستند به صبحانه. پیرزن رفت دست و صورتش را بار دیگر بشورد. و برگشتن آمد جلوی در آشپزخانه.

مرد و میهمان سلام گفتند.

«علیکس سلام»

و گفت: «شل، شلک است»

میهمان گفت: «معنیش چنگم نمی آید مادر»

«همین است. خودش»

میهمان باز آهسته که فقط مرد بشنود گفت: «چهره اش را ببین. مادرت خیلی خیلی خوشگل است»

پیرزن گفت: «صبحانه ام را می آوری؟»

مرد با لبخند گفت: «چشم»

«سخنی هم ام»

گذشت. و دیگر میهمان نبود. در خاک سرانجام گرفت.

و خوشگلی دست از سر مرد پنجاه و هفت ساله بر نمی داشت. نوار تار را می گذاشت و صدا نسیمک می آمد. بی لبخند می نشست صبحانه می خورد، دیگر برای پیرزن نمی برد. اما می دید که می رود دست و صورتش را بشورد. بعد می آمد می گفت: «شل، شلک است» مرد با لبخند می اندیشید «خوشگل است، خوشگلک» و چشمک می زد که بگوید او را دیده و همه چیز را می داند. کمان استخوانی که دور می شد تماشایی بود. پشت سرش این دفعه آهسته می گفت: «خوشگل است، خوشگلک» و چشمهایش را گشاد می کرد و با اشاره ی ابرو به یک ناپیدایی سرش را تکان می داد و زیر لب سوگند می خورد: «به حقیقت!»

از خانه آمدند بیرون. مادر گفته بود که نمی‌تواند دست «سعید» را بگیرد و قول گرفته بود سعید از کنار چادرش دور نشود. چادر، همان چادر نمازی بود که زمینه مشکی داشت و خال‌خالیایی از شب‌بزردها اما امروزه زمینه قهوه‌ای و تیره چادر، معلوم نبود که خال‌خالی همان برگچه‌های شیدر است. روزهای آفتابی که لحظاتی باد در آن می‌وزید و دامن چادر، چند لحظه صورت سعید را می‌پوشانید، آنجا، آسمان انگار چمن‌زاری سوخته به نظرش می‌رسید. آسمانی که جای جایش گل‌های زرد سه‌بر روییده باشد. آنوقت می‌توانست تمیز دهد که خال‌خالی‌های چادر چیستند.

هر روز صبح برای خرید بایستی می‌رفتند چهارراه «قصر» سبزی‌فروشی نبش چهارراه بود و قصابی در امتداد آن. مادر چادرش را به سر می‌انداخت و زنبیل را برمی‌داشت و همان زیر چادر، دست سعید را می‌گرفت و راه می‌افتادند به درخت توت که رسیدند، سعید نازه دید که زنبیل خرید دست مادر نیست؛ اما آن‌طور سنگین می‌رفتند که انگار داشتند برمی‌گشتند و مادر هم زنبیلش دستش باشد، می‌ایستاد، نفس تازه می‌کرد و انگار بخواد شانه‌اش را بخاراند، چیزی را روی شانه‌اش جابه‌جا می‌کرد. و سعید نمی‌توانست ببیند مادر روی شانه چه دارد. به «شیخ بهایی» رسیدند. سعید خدا خدا می‌کرد به پایین خیابان نپسند. اگر خیابان شیخ بهایی را پایین می‌رفتند، یعنی قرار بود بروند خانه «عمرجان» که خانه‌شان نه یکی از کوچه‌های «شاهپور» بود. و شاهپور پُر گاراژ و مسافر‌خانه‌هایی بود که صبح تا شب، توی ایوان‌های باریک یا مهتابی‌هاشان، عرب‌ها، افغان‌ها و هندی‌های متدیل به سر، بی‌آنکه بر صندلی بشینند، ساعت‌ها ساعده‌هاشان را می‌گذاشتند روی لبه نرده‌های کوتاه بالکن. بعد بلند بلند حرف می‌زدند و سیگار و یا حقیق می‌کشیدند. و عصر، دیگر هرچند پیاده‌رو را نگاه می‌کردند؛ اما اصلاً کسی را نمی‌دیدند و با دندان‌های آهنی و لثه‌های سوخته با ولع چسبزی را انگار، می‌خویدند یا می‌مکیدند پنداری و بعد به پیاده‌رو تفت می‌کردند کوچه پس‌کوچه‌های شاهپور، حنا، آکنده بود از بوی گازوئیل، آهن گداخته و الوار خیس. و حویله‌های هم پُر روغن سوخته بود و روی فشری از چربی روغن سوخته‌ها، جای جای جمه‌های مقوایی لوازم یک‌پا ماشین‌ها، ماسیده بود.

به سمت بالا پیدچیدند. آن طرف چهارراه «قصر»، سقف‌فروشی بزرگی بود که دیوارهایش از آینه‌های قذی بود و جلو معاره، هر روز روی تخت‌های چوبی، دسته‌های تریج‌نعلی، نعنای جعفری و پیازچه و انواع سبزی‌خورده‌های خیس

بیژن بیجاری

همراه



می‌چیدند. شهابی که پدر و سعید، بعد از خرید از «ایرمان» برمی‌گشتند، چراغ‌های توری پایه‌بلند، نه تنها سقف‌فروشی، که پیاده‌رو را هم مثل روز روشن کرده بود. حنا زمستان‌ها هم از فاصله بیست - سی قدمی تخت که دیگر روی آن سبزی نبود، عطر وحشی و سبزی کرفس پیاده‌رو را می‌آکنند. از سقف‌فروشی رد شدند و رسیدند به قصابی «درویش». درویش پیشین پارچه‌ای سفیدی می‌بست که با دو بند پهن در پشت سر و بالای کمرندش، دکمه می‌شد. آنجا، در قصابی گرمای پیه و دانه همانقدر که رست‌ها دلچسب بود، تابستان‌ها غیرقابل تحمل می‌شد. و زنبورها، آن زنبورهای بی‌حال قصابی درویش یسکه خون می‌خوردند، نه حال نیش زدن داشتند و نه حان پرواز. وقتی که می‌نشستند، نا‌آنها را یکی یکی می‌گندی و یا، نا‌با پشت دست نمی‌تاراندیشان همانجا، جاحوش می‌کردند. دیوارها، تا زیر سقف، از کاشی‌های مربع سبز و سفید پوشیده شده بود. کمپوش قصابی هم کاشی بود - منتها یک‌دست سعید. کنار کاشی‌های قدیمی که درویش برای شکستن استخوان پشنش می‌ایستاد، حمام و رشوی بزرگی بود که هرازچندگاهی، درویش بعد از اینکه تراشه‌های ریز استخوان را از سیل‌هایش می‌زدود، با کف دست بر

تبه براق کاسه می‌کشید و قطرات ریز خون را پاک می‌کرد. روبه روی پیاده‌رو سمت چپ درویش، پایستر از سقف، نقاشی قدیمی‌ای به دیوار کوبیده شده بود که درون یک قصابی را نشان می‌داد. تابلو پُر از رنگ‌های ساده سبز، سرخ و سیاه بود. در تصویر، سه ردیف مشتری ایستاده بودند: مرد‌ها و پسر‌مرد‌ها عقب و یک ردیف جلو، همه رناتی سیاه‌پوش با روپندهای ململ سعید. در وسط قات، چهره‌ی حضرت «امیر» با هاله‌ای از نور مشخص شده بود.

در گوشه دیگر، زسی مقابل زنان سیاه‌پوش ایستاده بود. از قاره‌ها چند لاشه بی سر انداره هم آویزان بود. دیوارها را کاشی‌های مربع سبز و سفید پوشانده بود.

از قصابی رد شدند. مادر سار، ایستاد، نه، در دست‌های چیزی نداشت. ایستاده بود تا انگار آن تسمه را روی شانه‌اش جابه‌جا کند. در نگاه سعید، مادر از همیشه بلندقدتر شده بود به «چهارباغ» که رسیدند، عرض خیابان را پیمودند. بعد، تا مغازه «آراد» را خیلی تندتر رفتند؛ غروب‌های پنج‌شنبه، هنگام برگشتن پدر از اداره که سعید هم همراهش بود، پیش از آنکه بروند اعذبه‌فروشی ایرمان، اغلب پدر نیم ساعتی نزد آقای آراد می‌ایستاد و اگر آراد مشتری نداشت، چهارپایه بلند چوبی‌ای را همان پشت میز جابه‌جا می‌کرد و پدر هم می‌رفت کنار او می‌نشست و سعید هم می‌ایستاد به نمایش‌های ویتترین. از دیوارها و سقف بلند مغازه، گت و جلیقه‌های شکار، جلدهای چرمی و برزنی نفک و قطارهای فشنگ آویزان بود و فضای آکنده از بوی چرم و باروت مغازه را فقط همان چراغ رومیزی آقای آراد، روشن می‌کرد و توی مغازه، رنگ‌ها آنقدر مشخص نبود. ایستاد، ویتترین در فضای غمبار‌آلود، جمه آینه بزرگی بود که از نور می‌درخشید و انگار بود که هر لحظه این مکعب نور، مثل جویی از شیربه تاریکی مغاره سرریز شود.

سعید گهگاهی که به پدر و دوست او نگاه می‌کرد، ردیف دندان‌های سعید و سالم آقای آراد را می‌دید که در تاریکی، مثل دسته صدفی کارد شکار پدر برق می‌زد. روزهای شکار، پدر، غلاف را که کارد تویش بود، بر کمر سعید می‌بست و بالای سر شکار، از سعید کارد را می‌گرفت. پدر ساچمه و باروت و وسایل شکارش را همیشه از آراد می‌خرید. و حالا مادر در مدخل معاره آراد، سعید را به حال خود رها کرده است. حتماً می‌داند سعید همان‌جا می‌ایستد و به اشیاء و لاس‌های چیده شده در ویتترین نگاه می‌کند.

زمستان پارسال، پدر، سعید را هم همراه برده بود. صبح زود، با جیب آراد راه افتادند. هوای

باد، از لای درز پررنتها، همراه سوزی سرد، صندلی عقب را آکنده بود. سعید کششهایش را زیرکانه پشیمان آراده بود تا از سرما درامان باشد. آفتاب، تاره داشت قله کوه روبه رو را روشن می کرد که رسیدند به «جبل». آراده ماشین را به خارج از جاده راند. با خاموش شدن موتور حبیب، ناگهان طنین کوکوی کبکها برحاست. زیر پرچین باغی از درختهای بسی برگ و بارانار، آراده تفنگ در دست و کوله بر پشت، از آنها جدا شد. سعید صدای مستمر بغوغ و کوکوی کبکها را می شنید؛ اما نمی دیدشان. پدر جلو او دولولش را آماده شلیک در دست گرفته بود و با کمر خمیده آرام آرام پیش می رفت و با هر قدمی که برمی داشت، می که به پشت سرش نگاه کند، با بالا و پایین بردن دست، انگار که ادای بال زدن پرده ها را درمی آورد، به سعید علامت می داد که آرام و آهسته در پی او برود. سعید، اول صدای ناگهانی و درهم برخاسته از پرواز گروهي کبکها را شنید و بعد آنها را در فاصله کمی از سطح برف گرفته، میان زمین و آسمان دید و همزمان با بال بال پرندگان، پدر را دید که داشت «آشو»یش را تف می کرد. تند و بی که آن یک قلاح آخری را زده باشد. سعید حتما صدای زیر و «فس» ممتد آتش سیگار بر برفها را شنید و قنای تفنگ را دید که زیر استخوان ترقوه پدر قرار گرفت؛ بنگه و باز بنگ.

آفتاب، ناگهان پژواک آن دو گلوله، لحظاتی در سراسر کوهستان ترکید: بنگ... بنگ... و بعد، دیگر طنین به هم خوردن نامنظم و عجولانه بال بال کبکها، سکوت کوهستان را شکسته بود. باز یکجند سکوت همه ها را فرا گرفت؛ اما آرام آرام سعید در نزدیکی صدای نامنظم و سنگین بال بال پرده های را شنید که تنها پرواز می کرد و انگار خسته بود یا بیمار بود. بعد، سعید محل سقوط کبک تیرخورده را در امتداد لبه کلاه پدر یافته بود.

سعید دوید و از پدر جلو افتاد. لکه تیره رنگی، آنسوی تر، میان برفها دیده می شد. سعید ذوق زده و تند دویده بود. آن قدر دویده بود، تا لحظاتی بعد، نفس نفس فروخورده خود را بشنود که با صدای فرورفتن کششهایش در برف همراه بود: «پدر! پدر! اینجا هست...» و بعد از هر سو صدای سعید در کوهستان پیچیده بود: ...جا...ست...ت. آنجا لکه ای سرخ بر برفها نشست می کرد. انگار در برابر سعید اناری ترکیده می بزرگ و بزرگتر می شد. پدر بالای سر پرده خم شده بود. تفنگ را داده بود به دست حبیب. آن وقت دست راستش را به موازات سطح زمین جلو سعید باز کرده بود و بی که حرفی یزند یا برگردد انگشتانش را باهم، ساز و بسته کرده بود؛ زودباش سعید. زودباش!

سعید هنوز به سایه لحد آقای آراده بر شیشه ویتترین خیره است پدر حتماً نه مادر گفته بود که پسرشان نگاه کردن نه ویتترین معازة آراده را دوست دارد. مادر در زیر چادر، اول به شانه چپش تکانی داد و بعد با دو دست، چیزی را به آرامی روی میز و جلو آراده گذاشت. هرچه بود، روی شیشه میز، صدایی داشت که به طنین ریزش ساجمه های ریز فولادی بر سطحی صیقلی می مانست. آراده سالها بود تفنگ پدر را دوست می داشت گفته بود حاضر است به جای آن، یک پنج تیر «پروان» با هر مارکی، به انتخاب پدر بدهد به او. حتما بعدها گفته بود حاضر است تا همصدنومان بابت خرید آن دولول بپردازد. و پدر، سالها با آراده شوخی کرده بود که «تا من زنده ام دستت به آن نمی رسد. مطمئن باش.» تا وقتی برگشتند خانه، مادر هنوز هیچ نگفته بود. بعد، سعید از توی آن ایوان کوچک آفتابرو، در حاشیه باغچه، اول پرواز پروانه ای سفید را دید و لحظه ای بعد که آسمان ابری شده بود، طرح و سایه های درهمی از اندام پدر را تشخیص داد که با کلاه ماهگیریش در دست به دنبال پروانه، این سوی و آن سوی می دوید.

این تحریر: فروردین ۷۱

فرخنده آقایی

سیزده بدر در دماوند

سال یا قهرهای بود با برگهای زرد و با شاخه های کوتاه و کج و کوله در باد و باران و برف پاییز و زمستان برهنه می ماند.

بعد از صبحانه، بچه ها با پدر به گردش رفتند و زن در تنها اتاق کاهگلی و نیمه ویران باغ دراز کشید. تیرهای چوبی موربانه خورده را شمرده و در هوای سنگین و کهنه از این پهلوی به آن پهلوی شد و آرزو کرد سال دیگر به جایی سرسبزتر و آبادتر بروند. تفهید چه موقع به یاد روزهای خوش گذشته هوس پختن غذا با سبزی صحرایی به دلش افتاد چادر گلدارش را به کمر بست و به باغ رفت.

در آن فصل، باغ پر از گلهای رنگارنگ و علفهای کوتاهی بود که لابلایشان سبزیهای خوراکی می روید. زن کنار دیوارهای نیمه ویران باغ خم شد و سبزی چید. کمی بعد پیرزن لاغری که دستان را از پشت به کمر زده بود از کوچه گذشت و زن را دید. انگار می شناختش. بی مقدمه پرسید:

«نو دختر مش رضا خدا بیامرز نیستی؟»

و بعد از سلام و علیک بی حرف آمد و زیر سایه درختی نشست. زن در این سالها عادت کرده بود که زهای ده، چه آشنا و چه بیگانه موقع گذر از کوچه باغ به دیدنش

آن روز سیزده بدر، صبح خیلی زود با یک ساک و پتو سوار مینی بوس فرجه محلی شدند و ساعتی بعد به باغ رسیدند. زن در طی راه احساس خستگی و بی حوصلگی می کرد. از آن موقع که به یاد داشت، سیزده بدرها را در باغی اطراف دماوند گذرانده بود. قبل از ازدواج، با پدر و مادر و اقوام دور و نزدیک به آنجا می رفت و حالا با شوهر و بچه هایش و از سر بی حوصلگی. دیگر سیزده بدرهای شاد و شلوغ با آن همه خوراکی های رنگارنگ و شوخی ها و خنده ها دورانیش به سر رسیده بود. پدر و مادرش مرده بودند و از خواهرها و برادرها آنها که دستان به دهانشان می رسید، دیگر رغبتی به آن باغ نیمه خشکیده اجدادی نداشتند و مثلاً به شمال می رفتند و یا قید دماوند را زده بودند. درواقع زن مدت ها بود از هیچکدام خبر درستی نداشت و فقط دورادور چیزهایی می شنید.

باغهای بزرگ و سرسبز آن منطقه طی سالها به تدریج خشکیده بود و همان چند درخت زرد آلر و سیب و آلرقرمز باغ اجدادی تنها اول بهار به سبزی می زد و بعد همه طول

بیابند، پیرزن پاها را روی هم انداخت و از کیسه مخمل سرخ رنگ چسکرده‌اش چپق سیاه و دسته‌بلندی را درآورد. سرگرد و بربرگ آن را به درون کیسه توتون فروبرد و با انگشت شست روی سرگرد و گنبدی توتون چاله‌ای درست کرد. چپق را همان‌طور که سرش در کیسه بود به دهان گذاشت و قوطی کبریت را به میج دست راست نکیه داد و آن را روشن کرد. شعله را به سر چپق رساند و عمیق پک زد. چند نفس عمیق پشت سر هم به درون کشید. توتون سر چپق با آتش قرمز سوخت و قشری خاکستری رنگ روی آن را پوشاند. پیرزن نفس را بیرون داد. دود سیاه و غلیظی از دهانش خارج شد و پشت سر آن چند سرفه سیاه و طولانی گل‌بش را سوزاند. ثقب کرد. کیسه توتون را جمع کرد و در جیب پیراهن خود چنانچه لوله‌های کلفت خاکستری رنگ دود از دهان پیرزن و از سر چپق بیرون می‌زد. پیرزن در انبوه دود مدام محو و پیدا می‌شد. سرگرد

و بزرگش روی بدن لاغر و چروکیده‌اش به چپقی که در دست داشت می‌ماست. از پس که باریک بود، به چشم بالابند می‌آمد ولی بلند نبود، میانه بود و لاغر.

پیرزن پک آخر را زد. چپق را روی زمین خالی کرد. لوله‌های دود هنوز از دهانش بیرون می‌آمد. خاکستر روی زمین یک دم جرقه زد و خاموش شد. پیرزن با حلف حشک داخل سر چپق را تمیز کرد. چپق را در کیسه توتون فروبرد و کیسه را در جیب پیراهن گذاشت. بلند شد و شروع کرد به جستن سبزی. هر دو زن زیر درختهای تازه جوانه‌زده می‌گشتند. پیرزن زمزمه کرد:

«این چقدر درک است، این یکی سلیمک است و آن رازقی است. این مزاجش به سردی می‌زند و آن یکی به گرمی. این برای آش خوب است و آن یکی برای پلو.»

پس از این که مقداری سبزی چیدنند، زن برای آوردن سبذ یا ظرف بزرگتری به اتاق برگشت. هنوز در اتاق را باز نکرده بود که بچه‌ای از پشت سر صدایش زد.

«مامان، مامان.»

زن بی آن که نگاهش کند جواب داد:

«بله.»

«مامان، سلام.»

رن یک لحظه به خاطرش آمد که بچه‌ها فرار نبود تا ظهر برگردند. برگشت و با تعجب نگاه کرد. پسر بچه‌ای چهار پهن ساله سعی می‌کرد خود را از ایوان بالا بکشد. لباسهای خاکی شده بود و برای بالا آمدن دستها را به سختی به دیواره کاهگلی ایوان می‌کشید و کمی آن طرف‌تر پله‌های سنگی را نمی‌دید. موهای حیایی رنگ داشت و صورتی کتخسکی با پوست قهوه‌ای سرخه و لکه‌های تیره ریز روی گونه؛ بلوز آستین کوتاه زرد رنگی پوشیده و شلوار کوتاهی که برایش گشاد بود. موهای کوتاهش به خیس می‌زد و در آفتاب می‌درخشید و روی پیشانی‌اش عرق نشسته بود.

همان طور که می‌آمد بالا گفت:

«مامان، مامان.»

زن با خنده جواب داد:

«من مامان تو نیستم.»

پسرک خودش را بالا کشید. با دست لباسهای خاک‌آلودش را پاک کرد و گفت:

«مامان، سلام.»

زن آرام خندید و تکرار کرد:

«من مامان تو نیستم.»

پسرک دست زن را گرفت و پرسید:

«پس مامان من کی؟»

پسر آن قدر کوچک و ساده و صمیمی بود که زن یک لحظه هم به ذهنش نرسید مبادا پسرک دشمنش انداخته باشد. خیم شد و پرسید:

«اسمت چیه؟»

«مانی.»

«اسم مادرت چیه؟»

«مادانا.»

«چند روز است اینجا ای؟»

«درواز آمدیم.»

زن دستش را گرفت.

«با کی آمدی این طرفها؟»

«با دوستم.»

«اسم دوستت چیه؟»

«با دوستم آمدم. لباسش آبی بود.»

زن دست پسرک را گرفت و به کوچ‌بچه‌ها بردش. محوطه باز و باغهای خشکیده محصورشده در دیوارهای کاهگلی فروریخته را نشان داد و پرسید:

«تو از کدام طرف آمدی؟ دوستت از کدام طرف رفت؟»

پسرک با انگشت افق را نشان داد و گفت:

«من از آن طرف آمدم با دوستم. بعد او رفت. گمش کردم. لباسش آبی بود. رن خسته و کلافه بود.»

«لباس آبی که نشد نشانی. نمی‌توانی پیدایش کنی.»

پسر مکثی کرد و گفت:

«موهای فرغری بود.»

و راه افتاد طرف چاه متروک پشت خانه و پایش را کنار تخته روی آن گذاشت. زن فریاد زد:

«این کار را نکن. خطرناک است. می‌افتی.»

پسرک بی‌اعتنا ایستاده بود و با کنج‌کاری از کنار تخته داخل چاه را نگاه می‌کرد. چاه را سالها قبل، خاله‌زاده‌ها و عموزاده‌ها و برادرهای زن حفر کرده بودند. در یکی از همان تعطیلات منتهی به سیزده‌بدرهای شاد و شلوغ، به ناگهان شایع شده بود که در آن منطقه چند گنج باستانی پیدا شده است و کسی گفته بود یک غشه قدیمی گنج دارد و پشت خانه گنجی است که باید پیدا می‌شد. چهلر هجده‌ان‌زده و امیدوار بودند. بعد از دو روز حفاری بی‌ثمر به همان سرعت ناامید شده و چاه را نیمه‌کاره رها کرده بودند. چاه سه چهارمتری عمق داشت و از کنارهای تخته یار یک

روی آن امکان سقوط بود. هر بار که به آن جا می‌رفتند زن حواسش بود بچه‌هایش به طرف چاه نروند. زن با عجله دوید و پسر را عقب کشید. پسرک غمگین نگاهش کرد. زن زیر آفتاب نیم روز حسایی کلافه و ملتهب بود. زانو رد و به چشمهای بچه نگاه کرد، قهوه‌ای روشن بود با مزه‌هایی که به قرمزی می‌زد گفت:

«با دقت نگاه کن. بی‌خود راه بیفت، حواسو جمع کن.»

پسرک سعی می‌کرد دستهایش را از دستهای زن بیرون بکشد. بی‌اعتنا پرسید:

«تو مامان من می‌شی؟»

زن عجولانه جواب داد:

«نه. من دوتا بچه دارم. یکی قد توست. یکی هم یک ذره بزرگتر. تو اگر پسر خوبی باشی باید به فکر مادرت باشی. هستی؟»

پسرک بی آن که جوابش را بدهد باز راه افتاده بود طرف چاه متروک. زن داد زد که مواظب خودت باش. و او مطیع عقب آمد و راهش را کج کرد به طرف شمال. زن فریاد زد.

«مادرت الان دیالت می‌گرده!»

پسرک بی آن که نگاهش کند رفت. موهای کوتاهش در آفتاب می‌درخشید و لباس زردش از دور به خوبی مشخص بود. از پشت بزرگتر از منشی به نظر می‌رسید.

زن با عجله به اتاق برگشت و با مبدی بزرگ به باغ رفت. پیرزن هنوز مشغول چیدن سبزی بود. مشنی سبزی را گوشه چادر جمع کرده بود. در میان علفها می‌خزید و با دقت آنها را می‌جست و با دست جلو و عقب می‌زد تا سبزی دلخواهش را پیدا کند.

زن بی‌حوصله سبذ را روی زمین گذاشت و همانجا نشست. پیرزن از ته باغ پسرک را دیده بود. سبزیهای گوشه چادرش را در سبذ ریخت و پرسید:

«با کی حرف می‌زدی؟»

زن مشغول چیدن سبزی شد.

«با یک پسر بچه. انگار گم شده بود.»

پیرزن سرش را پایین انداخت تا سلیمک دوبرگه جوانی را ببیند.

«پسر کی بود؟»

«نمی‌دانم. به من می‌گفت مامان.»

پیرزن بی‌صدا خندید و گفت:

«آهان. من هم صبح زود دیدمش. به من هم می‌گفت مامان.»

و با سر اشاره به ته کوچ‌بچه‌ها کرد و گفت:

«باید همان یکی از باغها باشد. چه پسر خوب و با ادبی بود.»

و بی آن که منتظر جواب باشد خود را به زیر سایه درختی کشید و کیسه چپقش را درآورد و مشغول چاق کردن آن شد. چند لحظه بعد پیرزن در انبوه دود محو و پیدا می‌شد و زن جوان در میان علفها به دنبال سبزی می‌گشت اما هنوز حواسش به پسرک بود. می‌دانست سالهای زیادی است که همه آن باغها متروک شده‌اند و دیگر مهمانی نداشته‌اند.

خیلی از آن سالها گذشته و بسیاری از آن ماجراها هم از یادم رفته است، من چه می‌دانستم روزی مجبور می‌شوم خاطرات آن همه سال را بنویسم. سال‌هایی عجیب، جادویی، پیچیده در مه و شَمِ اجنه و دریا.

می‌دانم خاطرات فقط وقتی ارزش گفتن دارند که مشکلی از مشکلات را حل کنند، و وقتی که به صورت مشتی ماجراهای عجیب و غریب و اسانه‌وار درمی‌آیند که خود من هم الان به زحمت باورشان می‌کنم نوشتنشان هیچگونه ارزشی ندارد، اما نمی‌دانم چه چیزی یا چه کسی مرا به یاد آن خاطره‌ها می‌اندازد، و آن روزگار مثل جریان آبی در روحم بخار می‌شود؛ چشم و دهانم را بار می‌کند، و پا دست‌هایی که نمی‌دانم تا امروز کجا پوده‌اند و ادا می‌شود که این چیزها را بنویسم.

من در پال به دنیا آمدم. همانجا نیز زندگی کردم. پال شهری ساحلی و مرکز کشور ناریانه بود. صبح، همزمان با آفتاب، در ورد پرتنگان و مه صورتی از کلبه‌های مان بیرون می‌زدیم و غروب یا شنیدن صدای پال اجنه و شب‌پره‌ها به کلبه‌مان می‌خزیدیم. بیشتر مردم پال به کار زراعت و ماهیگیری مشغول بودند. هده اندکی مغازه‌دار بودند و باقی همه با جن‌زده بودند یا جنگیر و دهانویس و آیه‌بین و رمال.

پال مثل سنگی رها شده از آسمان، در تلاقی جنگلی مرطوب و دریای آبنوسی مرموزی افتاده بود که می‌گفتند روزگاری محل زندگی فرشتگان بوده است؛ جنگلی کور و وزغ رنگ که با خود حرف می‌زد و دریایی که از سر شب تا صبح، از زد و خورد انواع اجنه و میمون - پرنده‌های فسفرین و اسب‌های گیاهی ستاره‌خوار و پیرماهیان به جا مانده از دوره ماقبل نعیات توفانی بود.

نمی‌دانم در زمان کودکی‌ام جمعیت پال چقدر بود، ولی در جایی که آدمی در تصمیم‌گیری هیچ نقشی ندارد دانستن میزان جمعیت چه ارزش دارد.

در پال، همیشه بادهای سختی - تقریباً به رنگ سفید - از چهار سو می‌وزید و کُرک پال موجودات ناشناخته را در هوا می‌پراکند. تابستان، تهنوی مرموز رودخانه‌های آکنده از جلبک‌های زنده بود و رطوبت نیمگرم دریا؛ صدای از هم گشودن نی‌های چهرها، کلبه‌های لیس و کمرخت، غسله گوش‌ماهیان مرطوب، و گل‌های خواب‌آلوده‌یی که روی ساقه‌های اساطیری‌شان چرت می‌زدند... زمستان، ترحش آب‌تنی کردن جن‌های گرم‌زده در برکه‌ها بود و دود سفازها، ریزش برف‌های ابدی، رودخانه خاموش، بیشه‌های فراموش، و خال‌های بفش و پراکنده مرغابی‌ان گمشده در برقیاده... پائیز، تا انتهای جهان ریزش برگ بود: برگ‌های سفید و زرد سوراخ شده در پوست سوران موجودات غریبی که فقط صدای لرزیدن لب‌های‌شان را در باد می‌شنیدیم. پائیز، باد تیره بود و بوی عربت تابستان، صبری شده، تریس سفید در راه، مرگ پرتنگان، شمردن هر روزه اجساد جوجه‌ها، سرگردانی و تسلیم، پائیز، مرگ بود... اما بهار با صدای قلوئی از راه می‌رسید: ما در نسیم صبح بیدار می‌شدیم و پرتنگان گمشده در توفان مه شاد و خیس و نفس‌زنان روی

شمس لنگرودی

کودکی

بخش نخست رمان

«رژه بر خاک پوک»

پنجره‌های گسایه‌مان می‌تشتند و پال‌های‌شان را از قطرات سپید می‌تکاندند. درختانی شسته در پی هم در میان بخار هوا ظاهر می‌شدند و غفلت چشمه‌ها را می‌شنیدیم که بریانی پنهانی در سایه صبحگاهان می‌آمدند و زیر درختها می‌نهادند. بعد، صدای سطل‌های حدایان بود و سنگفرش هوا: غرض رعد و برق و گیسوان هزار رنگ فرشتگان. می‌گفتند رعد، صدای جوشیدن دیگ خدا، پال میان ابرها و روی اجاق ستارگان است، می‌گفتند رعد، صدای دیو است که لایه‌لای ابرها تنوره کشان به دنبال گمشده‌اش می‌گردد... قصور چهارگانه پائیز و زمستان و تابستان و بهار در هودج‌های جداگانه از مسیر همیشگی آسمانی‌شان از فراز پال و کشور ناریانه رد می‌شدند و مردم با سر چرخیده به آسمان، حیرت‌زده زندگی می‌کردند. پال سرزمین پرنده‌سالاری و جن‌سروری، سرزمین شکوفه و مرگ و گلی اجباری بود. گاهی روزانه شاید یکبار یا دو بار صدای چرخ‌های چوبی اندوده به صغ و پنبه از آیه‌ها در شن نرم و فلس فراموش شده و خاکه برگ و هوا جاری می‌شد، و جن‌گیر و آیه‌بین و رمالی را بالای سر جن‌زده‌یی می‌رساند. گاهی جن‌ها بیشتر می‌شدند: وقتی که آب رودخانه‌یی بالا می‌آمد و کلبه‌ها را سی‌هم خراب می‌کرد و مزرعه‌ها را می‌پرساند؛ وقتی نم‌ها می‌پوسید و بخار دریاها را به خود نمی‌کشید، و بی‌بارانی و خشکسالی مزرعه‌ها را می‌خشکاند. بعد، آیه‌های شتابان می‌رفتند و می‌آمدند و فریاد درهم اسب و جن‌زده‌ها در کوچه‌ها می‌پیچید. پال، سرزمین بتی غیرهای اساطیری، شادمانی‌های ترس‌خورده و معصوم، و تکه زمینی شایور در بخار ابدیتی بیرون از زمان بود. و من خاطرات زیادی از این روزها در ذهن ندارم. فقط لکه‌های پراکنده و دورادور ماهیگیران و کشاورزان، دکان‌های گلین کوچک آکنده از سایه و چهره‌های باز و روشن جنگیران و دهانویسانی که در آیه‌ها و بخار تیره بوگ‌های دریایی از پی من می‌گذشتند در روحم مانده است. و این جنگیران (سلاطین بی‌منازع ناریانه) اگر نبودند، پال هم نبود. آنان زبان پریان را می‌دانستند. صفت اجنه را می‌شناختند و با حاکمان اجنه روابط پنهان و ناشناخته‌یی داشتند. آنان رابط بین ما و جن‌ها بودند.

جن‌ها با جمعیت عظیم و های هوی درهم گنگ و خاموش، زمین و هوا را پر کرده بودند؛ آنها ما را می‌دیدند ولی ما موجودات زمینی قادر به دیدن آنان نبودیم. (و هنوز هم نمی‌دانم که آیا به راستی آنها قصد اذیت و آزار مردم را داشتند یا نه. ولی آخر کسی چه می‌داند که چه چیز شادشان می‌کند و چه چیزی غمگین‌شان. و بدبختی به ویژه وقتی بود که حتی هاشق آدمیزادی می‌شد.) آنها خود را به شکل پرنده و باد، به شکل گلسرخ و لیمو درمی‌آوردند و فریب‌مان می‌دادند. نخستین خاطره‌ام نیز از اوایل زندگی‌م مربوط به یکی از همین اتفاق‌هاست.

بعد از ظهر گرم و رطوبی یکی از تابستان‌های پال بود. بادی نرم و خنک می‌ورید و پرده‌های بالای طاقچه تکان می‌خورد و پرتنگان ریز و درشتی با باد به اتاق می‌آمدند و بیرون می‌رفتند. همین موقع لبه پرده‌ای که کوتاهتر از سایر پرده‌ها بود تقریباً لوله شد، بالا رفت، و پروانه‌یی پر و بال‌زنان خود را به درون اتاق انداخت. چیزی نگذشت که



پروانه آرام شد؛ بال‌هایش را جمع کرد، از هم گشود، شایخک‌هایش را به دقت و آرامش تکان داد، خمیازه‌های ظریفی کشید، و مرا که دید، به گم‌نام لبخندی زد و رشته‌های سپید و صورتی و بنفش و آبی از زیر پرش بیرون ریخت. من کوچک بودم و هنوز نمی‌دانستم: آدمی برای آنکه بلند شود احتیاج به بازو و ساق پا دارد و من به جز پاهای کوچکی که دائماً می‌لرزند و بر آنها مسلط نیستیم، چیزی ندارم. این را بعدها با دیدن یک نفر که مسخ شده بود، فهمیدم. دستم را نمی‌دانم روی چه چیزی گذاشتم و به هر زحمتی بود سر پا ایستادم. پروانه بال‌هایش را باز کرد و همین وقت بادی که پر از گرده‌های رنگارنگ بود توی پرده پیچید و پردهٔ سبکین اتاق خواب‌آلوده کمی تکان خورد و پروانه ترس‌خورده برخواست و روی علی نشست. علی کنار دستم بود. نباید سستی می‌کردم. پاهای باریک و کوچک و لم‌لم از هم باز شد. اما هنوز قدم از قدم برنداشته بودم که پنجه‌هایم لرزد و به پشت روی زمین افتادم. شوق آتشی رنگ‌ها در هیجان غریبی مرا می‌لرزاند. بلافاصله برخاستم. چون برهٔ کوچکی چهار دست و پا ایستادم. رنگ‌ها بخار می‌شدند و طیف کلافه‌های لطیف و رنگین از هم می‌گشود و به سویم می‌آمد. احساس کردم که از مه رنگ‌ها پر می‌شوم. شتاب کردم. پروانه روی‌رویم در دسترس بود. پادم رفته بود که پنجه‌هایم تحت‌الحمه اشتیاق را نلارد. می‌خواستم این پرند را که هرگز پیش از این ندیده بودم شکار کنم. می‌خواستم کیسهٔ رنگ‌هایش را بگیرم و توی پنجه‌ام بفشارم. دوباره به سوش خیز برداشتم. اما پاهایم، بدون نظم، درهم و برهم شدند و به طور دردناکی، شکنجه دیده روی زمین نشستم.

نمی‌دانم چرا پروانه تکان نمی‌خورد. انگار که هزاران سال پیش از این سنگ شده بود و تمام آن چیزها هم که چند دقیقه پیش دیده بودم، خواب و خیالی بیش نبود.

سکوت خشک و چسب بیرون اتاق را صدای سه گنجشک گرم‌زده سوراخ کرد. باد، هب‌های پنجه‌ها و صدای مساهب‌گیران را از میان سوراخ‌های سکوت به اتاق‌مان ریخت. بعد بوی ماسه آمد. بوی گلسرخ‌های ناپیدا، اسب‌های خفته که گرمای تن‌شان در سابه بخار می‌شود، ترانه‌خوانی پارو‌زنانی که می‌گفتند سالیان درازی‌ست که در دریا گمشده‌اند... و پروانه همچنان ساکت بود. تا زمانی که دیدم پاهای کوچکم بیش از این پیچ و تاب می‌خورند که بتوانم در اعضاء خود نظمی برقرار کنم نشستم و پا دل پُر اشتیاق منتظر ماندم که پروانه خود بلند شود، بیاید، و بر کف دستم بنشیند.

شکست حورده بودم. یقین کرده بودم که قادر به شکست دادن پروانه نیستم. او از خود مطمئن بود. اما شوق تصرف بال‌های رنگینش جسام را شعله‌ور می‌کرد. می‌خواستم پروانه را در آغوش بگیرم و بالش را نوازش کنم. می‌خواستم سر و چشمش را ببوسم. دهان ظریفش را باز کنم و در نفس ابری او گم شوم... نه، حتی پدر اگر خواب هم نبود نمی‌خواستم پروانه را برایم شکار کند. لکِ رؤیای‌های خون‌آلود پدر بر بالش او می‌درخشید. این را می‌دیدم. او همین صبح امروز گوسفندی را کشته بود. بالای شمش را سوراخ کرده، دهانش را روی سوراخ کوچک گذاشته بود و من لب‌هایش را می‌دیدم که چطور درم

می‌کند. و بعد هم دیدم که گوسفند مرده باد کرد و باد کرد و پدر پوستش را از گوشت تنش جدا کرد. خون حیوان راه افتاده بود زیر گل خطنی، و مادر می‌گفت که هن‌هن او را شنیده است. دلم نمی‌خواهد پدر بیدار شود... مار در را باز می‌کند، و مرا چون خیالی سبک از روی زمین برمی‌دارد و در رختخوابم می‌گذارد. پروانه وحشت‌زده پرواز می‌کند.

و من چون حشره‌یی، ساعت‌ها در اتاقم می‌لرزم. چرا حرف‌هایم را نفهمید؟ چرا از من دور شد؟ چرا نیامد و بر کف دستم که با پاهای ریز و حشره‌یی قادر به حرکت نبودم، نشست؟ بعدها مادرم گفت که اجنه خودشان را به شکل پروانه و لیمو، گلسرخ و هزار چیز دیگر درمی‌آورند. و پس از آن بود که در زوالهٔ آفتاب که پدر می‌خواستید، مادر می‌خواستید، و سکوت نرم و اغرای دریا پنجره‌ها و رودخانه‌ها و کلیه‌ها را بی‌حس می‌کرد و همه در هوای شیرین شده در تنفس آهوان چرت می‌زدند، پروانه‌های تب کرده و رنگ‌رنگ فراوانی که لای گیاهان پال می‌زدند من وحشت‌زده درها را می‌بستم و از پشت شیشه‌های بخار‌آلود به کله‌های جادویی و بال‌های شب‌پروازشان نگاه می‌کردم.

بکروز، نزدیکی‌های غروب، زیر پردهٔ باد خشک تابستانی خفته بودیم که صدای سائیدن چیزی را پشت چهر در میان حلق‌های خشک و خردلی و سوخته شنیدیم. پدرم چون سنگ‌های شکاری ایستاد، گوش‌هایش را تیز کرد، آب دهانش را با صدای بلند قورت داد، چشم‌های گشادش با نگرانی همه سو را جست و جو کرد، و صدا که مثل جریان خشک آب و برادهٔ آهن روی سفال‌های شکسته در زیر زمین خانه‌های قدیمی جاری بود، بیشتر و بیشتر شد. در همین لحظه گریهٔ سیاه و عظیمی با گوش‌های آویخته توی حیاط‌مان پیدا شد. صادر که ظاهراً کمی ترسیده بود سنجاقی از یقهٔ پیرهنش باز کرد، زمزمه‌های مرموزی در هوا پراکند، و گریه که ظاهراً بی‌اعتنا و برسم‌زنان به طرف ما می‌آمد، ایستاد، سرش را بلند کرد، چند لحظه خسته و خشمگین به ما چشم دوخت، بعد سرش را پائین انداخت و هنوز پشت درخت‌ها و توی رنگ‌های زرد و کهربایی و آتشی نیچیده بود که ناپدید شد. پدر که هنوز صدای قورت دادن آب دهانش را می‌شنیدیم با همان چشم‌ها و لیان خشکیده به مادر گفت: «چون بود. نمی‌دانم چه می‌خواست.» مادر که می‌دانست اجنه در این ساعات روز معمولاً خودشان را به شکل گریهٔ سیاه درمی‌آوردند، گفت: «تو چیزی نشنیدی؟» پدر که دیگر نیرویی برای جواب دادن در لب‌هایش نمانده بود با تکان دادن سر گفت «نه.» و سه روز بعد که دوباره همان گریه، اما دیرتر، سر‌راش سبز شد، خسته و درمانده‌تر از همیشه به خانه آمد و از ما خداحافظی کرد و در حالی که از شدت ترس به لکت افتاده بود بریده بریده و کم نفس گفت: «همان گریهٔ سیاه گفته که سه روز دیگر، می‌میرم.» و پس از چند روز، دیگر هرگز پدر را ندیدیم.

به کجا رفته بود؟ جن از جانش چه می‌خواست؟ آیا گوسفندی را که پدر کشته بود جزء همین جن‌ها نبود؟ مادر می‌گفت. «چون پدرت را نکشته، آنها از دنیای مرگ هم باخبرند. چون پدرت را دوست داشتند خبر

مرگش را به او رساندند.» می‌گفتم: «چطور ما حریف جن‌ها نیستیم مادر؟» می‌گفت. «جن گاهی که حواسش نیست، اگر بلافاصله سنجاقی رو به رویش بگیرد نمی‌تواند تغییر شکل بدهد. آنوقت ما می‌توانیم او را بگیریم و بکشیم.» بعد، کهکشانی از جن و پری دور تا دور را می‌گرفتند و من می‌گفتم: «مادر همه را که نمی‌شود کشت.» و مادر با درماندگی نگاهم می‌کرد.

شب‌ها من و مادرم، پشت درهای بسته، زیر چراغ‌های خاموش، صدای پرخورد یوگ‌های عظیم دریایی و فیل‌های بنفش و حباب‌های چوبی را می‌شنیدیم. آنها شیفتهٔ تاریکی و سرما همان اوایل شب پیدا می‌شدند و جرقه‌های بنفش و طلا رنگشان تو دریا می‌تابید. گاهی گله‌های عظیمی از ماهیان غول‌آسای عاشق ماه، دیوانه‌وار و جنون‌زده رو به ماه می‌جهیدند و صدای تن - ضربهٔ کولاک‌دارشان پال را به هم می‌پیچید. ما زوزهٔ دردناک ماهیان شهرت‌زده را در پرواز شب‌پره‌های سراسیمه و سنجاقک‌های پروبال بریده می‌شنیدیم. گاهی ماهی‌ها نمره‌زان رو به ساحل می‌آمدند و به ماسه می‌رسیدند و حرف‌ریزان و هن‌هن‌کنان با دم‌های عجیب‌شان که به قد سه چهار سرو و درخت زن بود درخت‌ها را می‌پریدند، بعد، خسته و کوفته در فاصله‌یی بعد از دریا، روی کلیه‌ها و چهرها و آشیان پرندگان می‌مردند تا ماه‌ها کلاغ‌های مشکوک با تک زدن و نگاه‌های شگاک‌شان بر اجساد بوگرفته بریزند و ناله‌کنان در دریا و رودخانه‌ها بمیرند و بوی درگاه متعاعد، پال را گنج و فلح کند.

شب در قرق جن‌ها بود. مردم پال درها و پنجره‌ها و منفذها را می‌بستند تا صدای پای نم‌پیچ اجنه و آل و دوال‌ها را روی ماسهٔ پشت‌بام‌ها و توی حیاط‌شان نشنوند. آنها شبانه، بخصوص شب‌های روشن، مبهوهٔ خانه‌ها را همراه درخت‌های‌شان می‌خوردند و صدای خفیف جوییدن و نشخوارشان توی اتاق‌ها می‌پیچید. و گاهی اوقات که مست می‌کردند و از پله‌ها بالا می‌آمدند و دره‌مان را می‌زدند، ما زیر لحاف می‌لرزیدیم و می‌فهمیدیم که تعل اسب سر در خانه‌مان پوسیده و ریخته است.

در شب‌های جشن تا سپیده صدای عجیب طبل‌ها و آوازخوانی بی‌معنای‌شان در دود عرق می‌پیچید و صبح با اجساد پراکندهٔ ماهیان و پرندگان عظیمی روی‌رو می‌شدیم که در احشاء هر یک شش گاو، نکه پاره و شمش چهار اسب و چوب چند کلیه و چندین درخت شکسته به هم پیچیده بودند... بعد مردم به خواهش جنگیران، هفته‌ها به کنار دریا می‌آمدند تا اجنه مرده‌های ترکیده‌شان را شب‌ها به اعماق جنگل و گورستان دریایی‌شان برسانند.

مادر می‌گفت: «حوب است لااقل روزها از دست‌شان در امانیم. هرچه باشد به هر حال اینجا سرزمین آنها هم هست.» و در چشم مادر برق خوشحالی می‌درخشید. و به طور ضمنی این غیبت روزانه را لطف آنها می‌دانست. حگیبر می‌گفت. «راستش را بخواهید پال و ناریانه اصلاً مال جن‌هاست. آنها جد اندر جد ابتجا بوده‌اند و الا آن هم قدرتش را دارند که همه‌مان را بکشد توی دریا بریزند.» و مردم، قوز کرده و تسلیم شده با شانه‌های فروافتاده و نگاه کج و ملتس از گوشه کنارها می‌رفتند و راضی به نظر می‌رسیدند. ○

پای من

«چه پاهای خوش ترکیبی!» جمله‌ای بود که از دهان ساقی شنیدم. مردی که هرگز ندیده‌ام، اما از همین جمله کوتاه می‌شد فهمید که چه قیافه و هیبتی دارد. چهره‌اش را در آن کشمکش برای خود تصویر می‌کردم. گفت: «دراز بکش!» برجایی که نمی‌دیدم دراز کشیدم. اول سراغ پاهایم رفتم؛ با دستهایم که زخمی بود، لمستان کردم. طنابی را به دور مچ پاهایم پیچید. بعد دستانم را به‌طور صلیب به تخت محکم بست. پارچه‌ای دیگر روی چشم‌بندم گذاشت و بند آنرا از روی چشم‌بندم گذراند؛ به‌طوری که تخم چشم را درد آورد. دهانش بوی بدی می‌داد. صدای مسخره‌ای هم داشت. کلمات را جویده جویده ادا می‌کرد. گفت: «هرچیز باید ارزش خودش را داشته باشد.»

ریز ریز شروع کرد به خندیدن؛ مثل موش. و بعد گفت: «خربزه خوردی؟ مردش باش پای لزش بشین.»

به‌نظم آمد که قد بلندی دارد. صورتی درشت و آبله‌گون با دماغی که روی صورتش جابه‌جا شده بود. هیكلی مثل آدم‌های منگول، با شانه‌هایی افتاده و شکمی جلو آمده.

بار دیگر دستانش روی پاهایم لغزید. این بار کف پایم را گرفت. محفظه‌ای را روی سرم گذاشت. و لحظه‌ای مکث کرد و گفت: «حالا با هم به سَنَل می‌رویم. یک سَنَل فضایی اسم آپولو را شنیده‌ای.» اولین ضربه که به کف پایم فرود آمد، فکر کردم باید چیزی شبیه تیر چوبی باشد! فکر کردم، چرا با تیر چوبی می‌زنند! ضربه دوم، نفسم را بند آورد. درد در تنم جاری شد. و کم‌کم ضربه‌ها تند و تندتر شد. اول

شرم داشتم که فریاد بزنم. دلم نمی‌خواست پیش هیولایی که نمی‌دیدمش دردم را بروز بدهم. شدت ضربه‌ها طاقتم را گرفت و درد امانم را برید. چنان فریادی زدم که انگار جانم از دهانم درآمد. فریادم در محفظه آهنی پیچید. و گوشه‌ایم تیر کشیدند. ضربه‌ها به ترتیب از کف تا به سرانگشت پاهایم فرود می‌آمدند. پاهایم را تکان می‌دادم تا از بند رهاشان

کنم. تقلا کردم. گاهی پای چپ و گاهی پای راستم را سپر یکدیگر می‌کردم، تا کمتر آسیب ببینم. ضربه‌ها نظم خود را از دست دادند. و تیرهای چوبی باریک و باریکتر می‌شدند. حالا چیزی به برندگی شمشیر فرود می‌آمد.

انگار با پاهای برهنه، روی میله‌های گداخته می‌دویدم. درد می‌آمد و با نفسم خارج می‌شد، درد که می‌نشست، نفس می‌گرفتم. کسی توی تاریکی روی میله‌های گداخته ادرار می‌کرد، بوی عرق و ادرار توی اتاق پیچیده بود. کسی روی ضریب‌های کابلها که به کف پاهایم می‌خورد، نفس تازه می‌کرد. بی‌حال شده بودم. دلم می‌خواست به پشت درختی تنومند پناه ببرم. برقی در تنم جاری شد. بوی سوختگی بلند شد! کجا آتش گرفته بود؟

ضربه‌ها قطع شد. دوباره دستان ساقی مچ پاهایم را گرفت. طناب‌های شل شده را محکم کرد. پوست پاهایم در حلقه‌های طناب داغ شده بود و گز گز می‌کرد. ساقی گفت: «صاحب این پاها باید طاقت داشته باشد. مرد باشد. تازه پرواز شروع شده!»

ضربه‌ها دوباره فرود آمدند. یک‌ه دو، سه، چهل. و من باید می‌دویدم روی آهن مذاب با همین پاهایی که ساقی می‌گوید چه خوش ترکیب است.

تا یادم می‌آید، مادرم می‌گفت: «پای بزرگ نکبت است!» این جمله را همیشه تکرار می‌کرد. توی خانه مرا به نام صدا نمی‌زدند. «گنده‌پا» کاملترین اسمی بود که در دوران کودکی شنیده بودم. گنده‌سماور را روشن کن. گنده‌پرو زیر بارانچه. گنده‌امشب نوبت آب محله ماست؛ در تنپوشه را بردار. گنده کلون در... اگر کسی از من می‌پرسید اسمت چیست؟ ناخودآگاه گنده‌پا به ذهنم می‌رسید. مادرم هر بار مرا می‌دید با نأسف می‌گفت: «خدا به داد این گنده پا برسد با این هیكل گنده‌اش.»

روزی که فهمیدم پاهایم سرنوشتم را رقم می‌زنند، دلم به لرزه افتاد. توی این دلهره و آشوب، من و پاهایم با هم بزرگ می‌شدیم. کمتر در باری بچه‌های محل شرکت می‌کردم. بیشتر در خانه می‌ماندم، و به مارهایی که زیر سقف اتاق لانه داشتند و در آنجا

جابه‌جا می‌شدند دلخوش بودم. دوست نداشتم کسی از بزرگ شدن پاهایم بویی ببرد. همیشه آنها را در کفشهای چند نمره کوچکتر زندانی می‌کردم. موقع نشستن پاهایم را زیر تنهام پنهان می‌کردم. مادرم می‌گفت: «خیلی درد کشیدم تا تو بعد از ساعتها به دنیا آمدی. نه مثل همه بچه‌ها، بلکه تو با پاهایت آمدی.»

بعدها مادرم هر خطای کودکی مرا با فلک کردن و شلاق زدن جواب می‌داد و از توصیه‌های رمالها و آینه‌بینها در امان نبودم. حتا به گفته غربیتها عمل می‌کرد و پاهایم را در پوست نازۀ بره تودلی، زفت می‌انداخت. و یکسالی هم مجبورم کرد تا کفشهای چوبی چینی به پا کنم. و شبها هم با آن کفشهای چوبی می‌خوابیدم. ولی پاهایم مثل دو تا کدو تنبل، زیر این تنه بی‌پشته رشد می‌کردند. کم‌کم پشت پاهایم منحنی می‌شد و محیط اطرافم را از پشت این حصار می‌دیدم. پدر و مادرم و دیگران در آن سوی حصار، زندگی آرامی داشتند. و من از همه جدا افتاده بودم.

زیر ضربه‌های شلاق به خود می‌پیچیدم و کف بالا می‌آوردم. دیگر فریاد نمی‌زدم؛ ناله‌ای شبیه خس خس از حنجره‌ام بیرون می‌آمد. به‌نگاه چیزی درون پایم ترکید. مثل کیسه‌ای آب گرم بود که کف پاهایم را

خیس و لزج کرد. زمان پشت چشم‌بندم زیر آپرلوی ساقی ایستاد. در فضایی ناشناخته رها شده بودم. نمی‌دانستم کدام نقطه از بدنم درد می‌کرد و کجا بی‌درد بود. در سکوت و تاریکی ول شده بودم. حتا ساقی هم که قول داده بود با من در این سفر فضایی خواهد آمد، نیامده بود. بعد از ساعتی بندهای دست و پایم را باز کردند. محفظه آهنی را از روی سرم برداشتند و با چشمان بسته از تخت پایین خزیدم. و با راهنمایی ساقی، سینت‌خیز تا سلول رفتم. به نگهبان گفتم: «از نژاد شیطان است. خوب مقاومت کرد. تحویل بگیر تا بعد.»

کاش آینده و بعدی وجود نداشت. در سلول، چشم‌بندم را باز کردند. نگهبان در را بست و رفت. در تاریک و روشن سلول، چشمم به پاهایم افتاد. این پاهای من بود! چیزی شبیه دو گنده درخت قطوری که

از ریشه درش آورده باشند. روی پاهایم افتادم. دلم به حالشان سوخت و از ته دلمه گریهام گرفت. کدامان جور گناه ناکرده دیگری را بر دوش می کشد؟

بدنم خیس عرق بود. صدایی از پشت دیوار سلول، توجهم را جلب کرد. کسی از سلول سمت راست فرس می زد. آهنگ آرام بخشی داشت. دنبال کلمات می گشتم تا این ضربه های ظریف را از پشت سنگ و سیمان معنی کنم. ضربه ها به کلمه ها تبدیل شدند و در ذهنم این شعر، شکل می گرفت: وای ایران، ای مرز پر گهر...

همانطور که پاهایم را در بغل گرفته بودم، این سرود را زمزمه کردم و با آن گرم شدم. بعد از ساعتها پرواز با آپولو ی ساقی، سلول، امن ترین جای جهان بود.

وجود پراکنده ام را جمع و جور کردم. همه چیز من در این سلول، دوباره کنار یکدیگر قرار می گرفتند و تمام کس و کارم در این اتاقک حضور داشتند و پاهایم را میان جمع خود گرفته بودند. چه میمانی باشکوهی. از پشت دیوارها، سرود ای ایران شنیده می شد. و لامپ کوچک پشت میله های روزن، مثل خورشیدی بود که می تابید. سرم گیج می رفت. مثل گل آفتابگردان با نور لامپ می چرخیدم. دلم می خواست بخوابم. اما درد نمی گذاشت. سلولهای مقزم فرمان دادند تا به دیار خواب بروم. کسی پشت سر هم به صورتم سیلی می زد. ستارگان آسمان، مقابل چشمانم فرو می ریختند. انگار جنگل، در شعله های آتش می سوخت. کاش می مردم.

صبح شده بود. تمام شب را کنار پاهایم بیدار بودم. نگهبان لیوان پلاستیکی چای را در سلول گذاشت و رفت. هنوز پاهایم میماند دستانت بودند. دستهایم به نرمی خون دلمه بسته را از کنارهای زخمها، پاک می کرد.

مردی فربه توی قاب تنگ در سلول، بالای سرم ایستاد. از توی کیفش یک شیشه مایع، روی پاهایم ریخت و با پنس و پنبه، شروع کرد به پاک کردن پاهایم. و بعد پماد مالید و آنها را با باند بست. دوتا پای کفن پوش به جا گذاشت و رفت.

جای سرد شده بود. گوشه سلول کز کردم و پتو را روی سرم کشیدم. دیگر نفهمیدم چه شد! لشکر خواب، بر امپراتوری کوچک من غلبه کرد. کاش در خواب زمستانی خرسها، شریک بودم. اما در خواب باز هم ساقی بود که می آمد و ستاره های ریخته شده را

از کف اتاق تمشیت جوارو می کرد. و ستاره هایی که مثل شیشه خورده به کف پاهایم فرو رفته بودند، بیرون می کشید.

تقویم روزها را گم کرده بودم. دوباره پزشکیار آمده بود و داشت خون دلمه بسته را از کف پاهایم می شست و آنها را پانسمان می کرد. مردی که هیچ حرف نمی زد. کار پانسمان که تمام می شد، در سلول را می بست و سراغ سلول بعدی می رفت.

بعد از سه روز گرمی، باز هم میل به غذا نداشتم! تنها لیوان چای را با بی میلی سر کشیدم. می ترسیدم اگر غذا بخورم، با این پاهای چاک چاک، چطور به دستشویی بروم! اغلب در همان لیوان پلاستیکی ادرار می کردم. نگهبان آن را می برد و می شست و دوباره برایم جای می ریخت. پاهایم مثل دو تکه گوشت بی مصرف مقابلم مانده

بود. هر کدام به اندازه یک متکا بزرگ شده و به رنگ سیاه درآمده بودند. ناخنهای سیاه شده بود. هر دو ناخن شستم دانت می افتاد. خوب خواهند شد؟ می توانم روی پاهایم راه بروم؟ و دوباره آنها شلاق خواهند زد! زخمها و ناولهایم که هنوز خوب نشده اند.

کسی پشت دیوار سمت چپ سلول دعا می خواند: *هو العصر این الانسان لقی عسر*

آیا کابلهای ساقی مرا به سفری تازه می برند! دستهایم بی قرار بودند. به پاهایم وز می رفتند! بی اینکه راحت باشند. خودشان را روی پاهایم می انداختند و نوازش می کردند. و جای جای آنرا مثل یک طبیب معاینه می کردند. خودشان را مقصر می دانستند. متأثر بودند. طی تمام سالها با هم بودند. آنها هم دراز و بدقواره بودند. اما پاهایم حالا آنها زخمی و له شده روی دستانت مانده بودند و انگشتانت با احتیاط تا کرات زخمها، پیش می رفتند. آرام و نرم می شریختند تا آنجایی که پوسته ای روی بریدگیها را پوشانده بود. هر کجا را که فشار می دادی، مثل انار آبلمبو، آماده ترکیدن بود، و خون مثل چشمه ای سرخ رنگ می جوشید و در سطح سیاه پوست، جاری می شد.

می خواستم بدلم چرا باید ساکت باشم و ندانم برای چه روی میله های داغ آهن بیدم؟

تازه به کلاس اول رفته بودم. معلم مشق شب داده بود. و من حروف الفبا را روی جاده مرمرین می مردم. مادرم گفت: «تو یا دست چپ می نویسی؟» و از آن روز مأمور شد تا من با دست راست بنویسم. و هر بار که قلم در دست چپم می سرید، خط کش روی دستانت فرود می آمد. با دست راست نوشتن برایم طاقت فرسا بود. ولی مادر مثل مجری قانون بالای سرم ایستاده بود و تمام حرکات دستانت را زیر نظر می گرفت. گاهی اوقات که فراموش می کردم و قلم در دست چپم جای می گرفت، خط کش مادر روی دستانت چنان ضربه ای می زد که انگار عفرت گزیده باشد! نگاه فریادم به هوا می رفته پشت دست چپم تارل می زد. مادر گوشم را می گرفت و می کشید و با صدای بلند می گفت: «با دست چپ نه»

او سواد نداشت، دلش می خواست من باسواد شوم اما با دست راست. من دلم می خواست بدلم، ولی با دست چپ! بعدها به خاطر کتکهای مادر و محرومیت از شام و ناهار، آموختم که با دست راست بنویسم. اما نه خط خوبی داشتم و نه حوصله نوشتن.

وقتی با دست راست کلمات را رچ می زدم، خرابم می گرفت. بی حوصله می شدم. تنها در خواب آسوده بودم. آنجا پرواز می کردم. هر طور دلم می خواست می نوشتم. کسی روی دستانت شلاق نمی زد. و به همین خاطر هرگز مادر وادر خوابهایم راه نندادم.

تازه به هوش آمده بودم. روی دیوار خطوط کوتاهی در کنار هم ردیف شده بود. جایی دیگر نوشته شده بود: «این نیز بگذرد» کسائی که قبل از من زندانی این سلول بودند، تعداد روزهایشان را روی دیوار خط کشیده بودند. هر خط کوچکی نشانه یک شبانه روز بود. شروع کردم به شمارش خطها. هزاران شبانه روز، انسانی زندانی این سلول بود. پس من هم باید خط بکشم. صدایی توجهم را به بیرون از سلول جلب کرد. چیزی مثل زنجیر بود که به کف راهرو کشیده می شد. گوشم را به در چسباندم تا بهتر تشخیص

بدلم. تک سرفه ای شنیدم. مردی با پاهای در زنجیر، از راهرو گذشت تا به در آهنی بند رسید. بعد از لحظاتی کوتاه، صدای فریاد دردآورش را شنیدم. سفر آغاز شده، با هر فریاد او، من هم ناله می کردم. تا به حال چهره مردان زندانی را ندیده بودم.

پزشکیار پیدایش شد. پاهایم را پانسمان کرد. هشت شبانه روز بود که در این سلول، زندانی بودم. ورم پایم، کم شده بود. تنم به خارش افتاده بود. شپشها آزارم می دادند. روی پایم نمی توانستم بایستم. حواسم را جمع می کردم تا جایی و یا خاطره ای را به یاد بیاورم. به دوستانت فکر کنم. انگار هر چه را می خواستم به یاد بیاورم، مثل یک عکس، دیده می شد و بعد دیگر هیچ.

صدای رفت و آمد مأموران بند نمی گذاشت از آن دخمه دور شوم. کسی در فاصله ای دور گریه می کرد. نمی دانستم چه باید بکنم. من تمام شده بودم. مثل آرزوهای فروخورده ام، دلم می خواست فریاد بزنم. دیروز ناخن هر دو شستم از گوشت جدا شدند. مثل دو تا لاک سنگ پشت می ماندند. ناخنها را توی جیب لباسم مخفی کردم؛ و گاهیگاهی نگاهشان می کنم. به خاطر پاهایم باید ساکت باشم. حتا اگر از دلتنگی، دلم از صینه بیرون برده، باید ساکت باشم.

مردی که زنجیر به پایش بود، چه می کشید! من هم مثل او می توانم طاقت بیاورم، و هر روز شکنجه شوم و باز هم روی زخم پاهایم راه بروم. اگر آزاد شوم، با این پاهای بزرگ و ورم کرده و سیاه، چطور به خانه بروم؟ آنها باور نخواهند کرد که ساقی با پاهای من به سفر فضای رفته است. مادرم خواهد گفت: «خوره به پایت افتاده»

مأموری که غذا می داد، سرباری بود و رنجور و لاغر. یکبار گفت: «اگر دلت می خواهد که پاهایت زودتر خوب شوند، باید رویشان بایستی و با آنها حرکت کنی! توی سلول راه برو می دایم درد دارد! ولی راه برو.» راه برو.

کم کم به سلول و جای صبح و ناهار و شام عادت کردم. و ساعتها در آن سلول تنگ و کوچک پیاده روی می کردم. روی زخمها راه می رفتم. می بایست پوست کف پایم کلفت می شد. یک، دو، سه. به انتهای دیوار می رسیدم، برمی گشتم. یک، دو، سه. به در سلول می رسیدم و دوباره برمی گشتم. در این رفت و برگشت، روزی ده کیلومتر، راه می رفتم. روزهای بعد سرگرمی تازه ای پیدا کردم.

به توالت که می رفتم از شرشر آب، که از شیر، در آفتاب می ریخت، لذت می بردم. مثل موسیقی آرام بخش بود. شیر آب را باز می کردم تا ستفونی زیبایی طبیعت را بشنوم. قطرات آب مثل باران کلمات بودند که در آفتاب جمع می شدند. یک آفتاب شعر، یک آفتاب موسیقی. در این قطرات آب می دیدم فوج فوج پرندگان را که پرواز می کردند. ماه را می دیدم که قطره قطره قرص کامل می شد. چلچله ها، بی قرار، در سطح آبی آفتاب پرواز می کردند. هنوز غرق رویاهای شیرین بودم که نگهبان فریاد می زد: «وقت تمام شد.» لنگ لنگان به سلول می آمدم. سرعست از موسیقی آب، آرام می گرفتم و مثل هزاران خطی که به دیوار کشیده بودند، خطی دیگر می کشیدم. خطی برای پاهایم و خطی برای خودم. ○

چپها روی پله‌های فلزی کاروان نشسته بودند و به غروب آفتاب در دوردست، آنجا که کوه‌ها سیاه شده و به آسمان می‌چسبند نگاه می‌کردند. شب‌ها هم به زمین پهن و گسترده جلواروان خیره بودند. هم‌زمانی لنگ بود و شعی ملایم به پایین داشت. هر چه بود هنوز نقششان به جا نیامده بود و دانه‌های عرق روی پیشانی پسر تل می‌خورد و پایین می‌شرید. هر دو خسته و منتظر به روپرو نگاه می‌کردند.

کاروان در دامن تپه، زیر سایه درخت بلوط کهنسال متوقف شده بود. ادامه شیب تپه به رودخانه‌ای می‌رسید که صدایش می‌آمد - آن دو با مادرشان ماهی قزل‌آلا از درونش صید کرده بودند - پس از پستر رودخانه، لایه‌ای پشت در پشت تپه قرار داشت، پوشیده از جنگل. سروصدای گنجشک‌ها می‌آمد، سر به سر هم می‌گذاشتند تا هوا تاریک شود بعد هر کدام روی شاخه‌ای نارک به هم تکیه دهند و گرم شوند و بپوشند.

بوی هوا بوی غروب جنگل بود. عطر گل‌ها و بوی چوب و خاک تا رویدن شب‌ها تسدر و تندتر می‌شد. بلد با نوسان می‌چرخید و پیش می‌رفت. بخاری کمرنگ در هوا موج می‌زد، روی بدنه و اجزای فلزی سقف کاروان می‌نشست تا صبح با سرمای هوا میلیون‌ها تکه ریز بلور تبدیل شود و همه دنیا را خاکستری کند. لکه‌ای گرد و سیاه با نوسان از شیب تپه بالا می‌آمد. آهسته شکل می‌گرفت. پسر به دختر گفت: مامان دانه می‌آد.

دختر انگشتان کوچکش را درهم پیچاند و شانه بالا انداخت. هیچکس سیاه مرد نزدیک می‌شد. چپها ترسیدند و با سرعت وارد کاروان شدند، در را قفل کردند. مرد ایستاد به کاروان نگاه کرد؛ چهار چرخ داشت و دو پنجره کوچک روی به طلوع خورشید، بدنه مسطح و کشیده‌اش صورتی بود با اجزای سفی سفید. چرخ‌ها را تا نیمه سبزه پوشانده بود با گل‌های ریز و صورتی و زرد. مرد جلو رفت. روی پله نشست. زانو خم کرد پاها را در آغوش گرفت. سر را به دیواره صورتی رنگ تکیه داد. حالا او از منظر چپها نگاه می‌کرد. همه چیز همان بود به جز خورشید که آخرین ته رنگ نور را پس می‌کشید. سایه‌ها سیاه شده بودند و رنگ زمین به سیاه و خاکستری مبدل می‌شد. صدای عبور یکواخت رودخانه ادامه داشت با پادی که گاه بود و گاه نبود.

مرد سر را روی دیواره کاروان جابجا کرد و چشم را بسته خوابید.

زن دسته‌ای گل وحشی چیده بود. میثای زرد را مثل خورشیدی کوچک لای موهای حرمایی رنگش گذاشته بود. روی پنجه گل‌هایی بلند و چابک برمی‌داشت. کنار دیواره هر یک کاروان پا تند کرد و پیچید. با دیدن مرد ایستاد. مرد تکای حوردا اما بیدار نشد. به آرامی نفس می‌کشید زن نوک پا، سه پله با پیمود و خود را به در رساند؛ بازش کرد و به داخل پرید و قفل را چرخاند.

دسته گل کنار مرد روی پله‌ها افتاد. مرد چشم گشود. گل‌ها را دید. دست دراز کرد با نوک انگشتان برگ‌های ریز چند گل صورتی را لمس کرد.

چرخید. پاها را جلو کشید. گونه چپ را به دیواره کاروان تکیه داد رو به دسته گل چشم را بست. خوابید.

آسمان سرمه‌ای شده بود. با ستاره‌هایی ریز و درشت؛ پراکنده در گوشه کنارش

شبهایی سفید و درخشان به دنیا آمد و خاموش شد. مرد تکای حوردا، تالید، تاله نبود دو آه کوتاه و مقطع. زن صدا را شنید. گوش به در نزدیک کرد صدای رودخانه صدای باد - صدای سایش شاخه‌های تارک بلوط - صدای ضحای یکواخت

انوشه منادی

سایه‌ها

چیزی میداد!

چپها خوابیده بودند. دست راست را بالا آورد دیواره اتاقک را لمس کرد. انگشتانش حرارتی را جذب کردند که مسجور شد دست را پس بکشد، روگرداند، به بخاری هیرمی نگاه کرده شعله آتش در آن سوی اتاقک انعکاس نارنجی داشت، رقص شعله‌ها دستی شد که به درخواست سویی زن موج برمی‌داشت. زن برحمت. کب دست‌ها را روی صورت گذاشت - گرم بود - پنجه‌ها را آرام پس کشید؛ نگاهش به در اتاقک بود. یک در ساخته شده از ورقه فلز، با دستگیره و قفل، پشت در تمام جنگل و مردی که با اروپ آمده بود قرار داشت. با تاریک شدن هوا، چپها سرد و جنگل مثل گنجشک‌ها آرام گرفته بودند.

مرد ناله کرد. صدایش با بازدم نفس اوج گرفت، خاموش شد. زن به پسر نگاه کرده قالی سرمه‌ای با لکه‌های ریز و نقره‌ای. دستگیره را در پنجه فشرد - سرد بود - لرزشی بر اندامش موج انداخت صدای در را نشنید، با صدای در مرد چپ‌ها اما بیدار شد. زن کنارش زانو زده چهره مرد برایش آشنا بود، احساس کرد که مرد را می‌شناسد یا شاید قبلاً می‌شناخته. لبخندی ریز پوست صورت مرد عبور کرد - مثل شهبی که آب آسمان چکید - سوک انگشتان را به چهره مرد نزدیک کرد انگشتانش می‌لرزیدند. لای این پوست آبی تیره گرما داشت. بلند شد. زیر بازوان مرد را گرفت و به داخل کشید، مرد تکانی خورده و همراهی کرد.

پتو را جلوی بخاری پای تخت چپها پهن کرد. مرد با خوابانده مرد بوی خاک و جنگل می‌داد، نور زرد و نارنجی شعله‌ها روی صورتش پازی می‌کرد.

نوک انگشتان را با فاصله‌ای روی خطوط چهره مرد لفرزاند، طرحی از چهره او را در هوا ترسیم کرد. بین انگشتان و پوست صورت مرد لایه‌ای گرما حایل بود، گرمایی که به درون زن جاری می‌شد. مرد چشم گشود به زن خیره شد. چشمان مرد سرمه‌ای بود با لکه لکه‌های ریز و نقره‌ای.

زن خواست حرف بزند، مرد انگشت روی بینی گذاشت:

«همیش ش...»

با همان انگشت زن را دعوت به شیدن کرد. زن خیره به چشمان سرمه‌ای مرد - به آسمان شب - گوش داد؛ صدای ریزش و حرکت رودخانه، صدای حرکت نرم و گذرای باد، صدای همه‌ملایم جنگل، صدای سوختن چوب، صدای ضربان آرام و مطمئن قلب مرد.

زن در جا خلت زده، مرد رفته بود، همانند گرمای بدنش هنوز روی پتو بود. پرخاست، بخاری خاموش شده بود. بر شیشه لایه‌ای تارک پنخ بسته بود که فضای بیرون را با خطوطی شکسته و در قالب پنجره نشان می‌داد.

خورشید از جنگل و افق سر می‌کشید، زن سایه سیاه مردی را دید که در حجم تو در توی جنگل پیش می‌رفت و در انبوه بیشه گم می‌شد. پنجره را گشوده خواست مرد را صدا بزند، اما مرد رفته بود.

بهار هوا میلیون‌ها بلور ریز و پنخ بسته ششم شده بود که لایه‌ای خاکستری روی همه چیز پاشیده بود.

روزهای بعد زن هر غروب روی پله کاروان می‌نشست به انتهای زمین در افق خیره می‌ماند، به چشم‌اندازی که آهسته آهسته رنگ می‌یافت و به حجمی سیاه بدل می‌شد و ستاره‌هایی که در آسمان کم‌کم سو می‌گرفتند. او هر شب به سایه‌هایی نگاه می‌کرد که راه می‌افتادند به گوشه و کنار می‌رفتند. اما زن هیچ وقت یک حجم سیاه و یک شکل و یا لاقفل آشنا پیدا نکرد.

چپها - صدای سوختن چوب در بخاری هیرمی - جر اینها دیگر

دوو... دوو... چی... چی... دوو... دوو... چی... چی...
 دخترک چرخ می خورد به دور خود دیوارها شروع
 می کنند به حرکت. ردیف صندلیهای دور تا دور
 اتاق از جا کنده می شوند. در قاب عکس روی
 دیوار، پدر با لباس نظامی راه می افتد، قدم رو...
 آینه و شمعدان، ساعت و گلدان گذاشته اند
 سردر پی هم. هر کی تندتر رفت... دوو، دوو...
 چی... چی... دوو، دوو... چی... چی... دوو...
 چی... صندلیها می شوند واگهای سریع السیر
 قطار، پدر در قاب عکس دیواری به شتاب دوتا
 می شود، بعد چهارتا، بعد هشت تا، یک گردان و بعد
 ده گردان. چشمهای قاب عکسها می شوند دوتا،
 چهارتا و صدتا. خشمگین، خشمگین تر، باز هم
 خشمگین تر. به سرعت باد می دوند، می دوند که او
 را گیر بیاورند و حسابش را بگذارند کف دستش...
 دوو، دوو... چی... چی... دوو... چی... چی... دوو...
 دوو... چی... چی... دوو... صدای سوت احتیاط...
 و بعد بوم! سانحه. پای دخترک می گیرد به صندلی و
 ولو می شود روی زمین. لابد پدر بوده که رسیده به
 او و با پشت پا زمینش انداخته.

* * * * *

ترن با شتابی فرو خورده آرام و باوقار از برابر زن
 گذر می کند.

قاب پنجره واگها نه چندان بی شباهت به قاب
 عکس پدر بر روی دیوار خانه کودکی اش با
 پرتره هایی جسور و شاد، فکور و مات، غمین و
 مهین بیشتر و بیشتر می روند.

دوو... و... و... سوت پایان و... ایست!
 درد و سوزشی تورم با سرگیجه و تهوع درست
 مثل پنج سالگی اش که دوست داشت بچرخد به
 دور خودش و اتاق و خانه و جهان را چون قطاری
 به حرکت وادارد. تنها راه ممکنه که می شد و
 می توانست بر جهان اطرافش حکم براند. سوار بر
 قطار دیوانه وار بتازد و بتازاند. هر وقت و هر قدر که
 دلش می خواست. اما وقتی پاهای نحیفش توان از
 کف داده، پخش زمینش می کرد، حسرت و دلشوره
 آرام آرام بر خنده ها و جوش و خروش چشمانش
 حای می گرفتند. دردناکترین قسمتش هم همین جا
 بود. مثل پرت شدن از هیاهوی روز جشن در دل
 خاموشی یک عزا. درد و سوزش، سرگیجه و تهوع
 هم مالی دگرگونی ناگهانی بود که در یک آن رخ
 می داد.

درست مثل حالا. هیچ چیز عوض نشده بود.
 گذار از مرزی همیشه دشوار مرز بین بازی و
 مسقرات، خیال و واقعیت، روز و شب، مطبخ و
 بستر، کار و رؤیا، نان و آب.

صوفیا محمودی

زن و دلداد



هنوز سرگیجه داشت. حالش داشت به هم
 می خورد. درست مثل کودکی اش، وقتی که پایش
 می گرفت به جایی و می افتاد زمین. پدر داشت
 سر می رسید. باید زودتر از جا برخیزد. سر و رویش
 را سامان بدهد. کتاب و قلمش را فراهم بیاورد و
 بنشیند در کنار چشم غرهای غضب آلود و نظامی

پدر.
 همین که دلتنگی اش را تاب بیاورد و از حا
 مرخیزد، دیگر باقی زندگی را تاب خواهد آورد. «
 دوو... ترن به راه افتاده بود؛ اما این بار او را
 جا گذاشته بود...» زن دلش را گرفته بود در میان
 دست هایش و هراسان که مبادا این یک نیز چون
 دلداده اش از کف بشود، مراقبش بود. داشت حای
 سابق آن را در حفره سیه اش جستجو می کرد که
 نگذارد سرخایش. نفس هایش افتاده بود به شماره؛
 از دویدن زیاد بود. در کار دلداده اش دویده بود،
 دویده بود سرتاسر بیابان را و دشت را، و دشت را و
 بیابان را، گل چیده بود، گل چیده بود و گلدانهای
 سر ناقچه را پُر کرده بود. آن قدر که حتا خاطره
 خشم و بیداد پدر یکسر در میان عطر گلها فرو
 پوشیده شده بود... و حالا حفره ای خالی که در
 میان سینه داشت و تفلای انگشتانش که
 می خواست آن را پُر کند.

گذار از مرزی همیشه دشوار.
 انگشتان نحیف، قلم و مدادهای رنگ به رنگ
 و کاغذی در پیش روی.
 رنگ در رنگ، درهم و برهم، دیوانه وار خط بر
 روی خط می کشید.

«اینجا چیه داری می کشی دختر؟ آخه این هم
 شد نقاشی؟!»
 «نقاشی جنگله پدر جان. توفان شده، همه چی
 ریخته به هم.»

پدر از میان قلاب عکس سرک کشیده و
 غصینا کتر از قبل بازگشته بود.

هراس، جای خالی دلداد، رنگهای درهم و
 برهم و قلبش که همچنان در میان انگشتانش
 بی تاب می تپید، زن را از جا بلند کرد؛ باید سوار
 قطار بشود و راهی شود در پی دلداده اش.

دوو... دوو... چی... چی... دوو... دوو... چی...
 ... چی... زن سوار بر قطار راه افتاد، غمین و
 سردرگریان. گلهای قالی به همراهش راه افتاده
 بودند. سرخ و سپید، زرد و آبی، رنگ در رنگ، گل و
 گیاه، درخت و پرند، همگی همراهش شده بودند.
 دوو، دوو... چی... چی... دوو، دوو... چی... چی...
 دوو، دوو... چی... چی... دوو، دوو... چی... چی...
 داشت توفان می شد. همه چیز درهم می شد. گل و
 درخت و پرند، سپید و سرخ و آبی...
 توفان شدت گرفته بود. شدید و شدید تر. دوو،
 دوو... چی... چی... دوو، دوو... چی... چی... دوو، دوو...

... چی... چی... دوو، دوو... چی... چی...
 همه چیز درهم ریخته بود: قطار، زن، گل،
 دلداد، پرند، پدر، سیاه، سپید... درهم و از هم
 گسیخته
 دوو، دوو... چی... چی...
 زن دیوانه شده بود.

کاترین آن پورتر ترجمه سعید الیاسی بی وفایی

خانم کاترین آن پورتر Katherine Anne Porter متولد ۱۸۹۴ شهر تگزاس است. بسیاری از داستانهایی او دربارهٔ خانه و خانواده است. داستانی که در زیر می‌آید از مجموعهٔ ارفخوان شکوفا ست. ارفخوان شکوفا در سال ۱۹۶۶ در جایزهٔ کتاب ملی و پولیتزر را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. عنوان داستان زیر The Jilting of Granny weatherall است و از جالب در فارسی معادل بی‌وفایی کردن و ترک کردن یک زن است. این بی‌وفایی خود به نوعی خیانت کردن هم هست. چون ترجمهٔ عنوان داستان کمی طولانی و غریب می‌شد عنوان بی‌وفایی را برای آن برگزیدیم.

با چالاکی تکلی می‌خورد داد و منجش را از دستش گرفتارود و محتاط دکتر هری خلاص کرد و ملانه را تا زیر چانه‌اش بالا کشید این بچه به‌بد شلوارک پوشه. با اون صبک رو بیس‌اش داره اسپور اوشور طبابت می‌کنه! برو بی‌کارت، کتابه تو بردار و برو، من چیزیم بیست.

دکتر هری کم دستش را مثل یک بالشت روی پیشانی او گذاشت، جایی که رگهای سبز و شاحه شاحه می‌جھپندن. با این کار پلکهایش یک دفعه جمع شدند.

«حالا، حالاها باید دختر خوبی باشی تا عصبی رود حالت خوب بشه. داین طرز حرف ردن با یک حمام هشتاد ساله بیست، فقط به خاطر این که مریضه من از سر می‌خوام احترام برزگترها تو داشته باشی، جون.»

دکتر هری خودش را نوازش کرد. «عصبی خوب حمام، بیخشید. اما من می‌خواستم متوجه‌ات کنم، مگه نه؟ تو آدم عجیبی هستی اما نباید مواظب خودت باشی وگرنه پشیمون می‌شی.»

دانه می‌نگو که چطور می‌شم، حالا که روی پای خودم ایستادم، خیلی هم خوب حرف می‌زنم، ایسم کورولید. مجبورم بخوابم تا از شش راحت بشم. احساس می‌کرد استخوانهایش ول شده‌اند و در زیر پوشش همین طور محق می‌دندند. دکتر هری هم مثل یک بادکنک کنار تختش مانده بود. همیشه‌اش را در آورد و هیکنش را از تخت دسته‌اش آویزان کرد. «عصبی خوب، همین جایی که هستی دراز بکنش، مطمئن باش صدمه‌ای بهت نمی‌رسد.»

گترانی ودرال گفت: «بسر دنبال کارت، برو مریضاتو مداوا کن.» برو و این حمام سالمو تنها نگذار، هر وقت احتیاجی بود می‌مرسم سراشت، چهل سال پیش که با درد و سینه پهلو گرفته بودم تو کجا بودی؟

حقا به دنیا هم نیومده بودی. نگذار گرلیا کلاه سرت بگذارم. نریادی کشید چون به نظرش آمد که دکتر هری تا زیر سقف بالا رفت و از آنجا خارج شد. «من مصالح خودمو می‌دم، پولسم بجوده ددر می‌ریزم.»

می‌خواست دستی نکان بدهد از خداصافطی کند، اما کار سختی بود. چشمهایش خود به خود بسته شدند. مثل این بود که پرده‌ای تاریک روی نعت افتاده باشد. بالشی بلند شد و زیر سرش قرار گرفت؛ لدتی مثل دواز کشیدن توی یک سو که بادی آرام آن را تکان می‌دهد. به خش خش برگها در بیرون پسخره گوش داد. به کسی درونامه را بار و بسته می‌کرد، اما به، گرلیا و دکتر هری بودند که آهسته باهم حرف می‌زدند. بیکاره از جا پرید. با خودش فکر کرد در گوش او بچ بچ می‌کند.

«اون هیچ وقت این طوری نبود، هیچوقتند، اما حب چه انتظاری می‌توم داشته باشم؟» وآره هشتاد ساله...» خوب اگه این طور بود چی؟ باز گوش داد. مثل این که گرلیا بود که آهسته بچ می‌کرد. اون همیشه این طوری اصرار را حفظ می‌کرد. همیشه مهریون و وقت‌شناس بود. گرلیا و طبعه‌شناس هم بود و این مایهٔ دودسرس می‌شد. گترانی گفت: «داینلدر خوب و وظیفه‌شناسه که دم می‌خواد برسم رو کفلش.» و بعد خودش را دید که دارد گرلیا را می‌زند و از این کار لذت می‌برد.

«چی گفتی مادر؟» گترانی احساس می‌کرد که شده‌های سستی چهره‌اش را پوشانده‌اند. «آدم نمی‌تونه فکر بکند؟ می‌خوام بدوم.» «فکر کردم شاید چیزی می‌خوای.» «می‌خوام، خیلی چیزها می‌خوام. اول را همه حقه شو و حرف هم نزن.»

دراز کشید تا چرتی ببرد. امیدوار بود تری خوب، بچه‌ها همان بیرون بمانند و بگذارند که یکدقیقه راحت باشند روز طولانی‌ای بود. نه این که خسته باشد. همیشه او این که گاهگاهی فرصت را غیبت می‌شمرده لذت می‌برد. کارهای زیادی بود که باید انجام می‌داد. بگذار ببینم. فردا.

فردا خیلی دور بود و دروسری هم وجود نداشت. وقتی که فردا می‌شد، کارها تا اندازهای تمام می‌شدند. خدا را شکر همیشه به مقدار وقت برای استراحت باقی می‌موند و بعد آدم می‌توست برنامهٔ رندگیشو نگاهی بکنه، دستش تویش بیره و مریش کنه. چقدر خوبه اگه بشه هر چیزی را تمیر دست بخورده بگذاشت. برس‌های مو و شیشه‌های روغن سر که توی دستمال سفید گلدوری شده پیچیده شده‌اند. روز بی‌درس آغاز می‌شد و لشمه‌های گنجه‌ها پر بود از ردیف لیوانهای لعابی و تنگ‌های قهوه‌ای و ظرفهای چینی یا آن چرخو ملکه‌های آبی رنگ و کلماتی که رویشان چاپ شده بود. قهوه، چای شکر، رسجیل، دارچین، فلفل؛ و ساعت برنز با شیری که رویش بود و همیشه گردگیری می‌شد، گردی که شیر در بیست و چهار ساعت می‌توانست جمع کند؛ جسمه‌ای که توی انباری بود، با آن همه نامه‌ای که توی آن نگهداشته بود. خوب، فردا یک سری باید برود سراغ آنها، تمام نامه‌ها، نامه‌های جورج، نامه‌های جان و نامه‌های خودش که به هر دوی آنها نوشته بود، اگر بعد از این به دست بچه‌ها می‌افتاد باعث ناراحتی‌اش می‌شد. بله، این کار فردا بود. نمی‌گذاشت بهمند که

یک زمانی او چقدر احسن بوده است. در حالی که این طرف و آن طرف دنبال چیزی می‌گشت مرگ از دهشت گذشت و مرگ، نسناک و سرد و غریب بود. مدت زیادی صرف کرده بود تا خودش را برای مرگ آماده کند و حالا احتیاجی نبود تا دوباره بخواند به آن فکر کند. بگذار که مرگ به کار خودش مشغول باشد. وقتی شصت ساله بود احساس می‌کرد که خیلی پیر شده؛ که به آخر خط رسید. و حتی بار سفر بست تا برود بچه‌ها و بوهایش را ببیند و از آنها خداصافطی کند، و این را از بار پیش خود نگه‌داشته بود. بچه‌ها، این آخرین دهمه‌ای است که مادرش را می‌بیداد بعد هم وصیت نامه‌اش را نوشت و با یک شوق و هیجان دوبرای بازگشت. آن هم مثل بقیه چیزها فقط یک هوس بود اما پر بنگ هم نبود چرا که یکبار و برای همیشه مدتی از اندیشهٔ مردن راحت شده بود. اما حالا نمی‌توانست بگران نباشد امیدوار بود که حالا حس بهتری دارد. پدرش صد و دو سال عمر کرده بود و در آخرین سالش تولدش یک استکان عرق آتشین خرما سر کشیده بود. او به خبریگران گفته بود که این کار حادث هر روزه اوست و هر درازش را مدیون همین عرق است. با این حرفش رسوایی بزرگی بار آورده بود و تازه از این کار لذت هم می‌برد. گترانی می‌دانست که آن موقع گرلیا را کسی از این‌چیز کرده بود.

«گرلیا! گرلیا! پاشی برو اما دستی به بیکاره بر برگه‌اش گذاشته شد. «خدا خیرت بد.» «کجا بودی!» «همین جا مادر.»

«همین دوی کسرلیا، همه استکان عرق خرما می‌خروم.»

«سروته هریم؟» «سرودمه گرلیا دراز کشیدن تری رحت‌حواف جریان خون آدم را مشوق می‌کند، باید این را هزار دهمه بهت گفته باشم.»

می‌توانست صدای گسرلیا را بشنود که به شوهرش می‌گفت مادرم یک کسی بچه شده، شاید زیاد سرسرس بگذاریم. چیزی که بیشتر از همه کوشش را بالا می‌آورد این بود که گرلیا فکر می‌کرد او تر و گزر و لال است. نگاههای تند و تیز و حرکات شتاب‌زدهٔ آنها را می‌دید و می‌شد که می‌گفت: «بهاش مخالفت نکن، بگذار کار خودش را بکند، هشتاد ساله. او همانجا می‌نشیند، گویی در یک قفس شیشه‌ای محبوسش کرده‌اند. چند بار به سرش زد که وسایلش را بردارد و به خانهٔ خودش برگردد. جایی که

هیچ‌کس نتواند دقایقه به دقایقه به او بگوید که پیر شده است. صبر کن گرلیا صبر کن تا ببینی بچه‌ها هشت سوت چی می‌گی!

وقتی که جواتر بود، خانه‌اش را مرتب تر بگه می‌داشت و کار بیشتری هم می‌کرد با این حال صور در نظر لیدیا پیر بود. چرا که وقتی یکی از بچه‌های لیدیا سر خود و ناخلف شده بود، هشتاد مایل راه آمده بود تا او را نصیحت کند. همینطور جیمی خنور که هرگز بود گاهگاهی می‌آمد و با او مشورت می‌کرد. «مامی تو کلمات خوب کار می‌کنه، می‌خوام بدوم سطرته در سارته این چه؟...» پسرزن، گرلیا حتی می‌توانست بدون کمک دیگران اثاثیه‌اش را جابه‌جا کند، همین چیزهای کوچولو را! وقتی کوچک بودند خیلی شیرین و خواستنی بودند. آرزو می‌کرد روزهای گذشته با آن بچه‌های جوان، دوباره باز می‌گشتند و هر کاری که داشتند بخوبی انجام داده می‌شد. کار طاقت فرسایی بود اما نه برای او. وقتی به تمامی هداهایی که بخته بود، تمامی لباسهایی که بریده و دوخته بود و تمام باهایی که به بار آورده بود فکر می‌کرد همه را در وجود بچه‌هایش می‌دید. بخشی وقتش دلتش می‌خواست جان را دوباره ببید، بچه‌ها را نشان بدهد و بگوید ارفقدوها هم بد نیستند، درسته؟ اما باید صبر کرد. این کار فرادست. حادث داشت که به او به عنوان یک مرد فکر کند. اما حالا تمام بچه‌ها او پدرشان برگزیده بودند و اگر همین الان با او روبرو می‌شد در مقابل خود او را بچه‌ای بیشتر نمی‌دید. این عجب به نظر می‌رسید، یک جای مسئلهٔ آپراد داشت. خوب احتضاً حان نمی‌توانست او را به خاطر بیاورد. بیکار گترانی صد جرسب زمی - را پر چین کشیده بود. خودش چاله‌ها را کند بود و به کمک یک پسر بچه سیاهپوسته، دور تمام نرده‌ها میم کشیده بود. این کار زن را هوش می‌کند. جان دنبال زن جوانی می‌گردد که شامه‌های رنگی اسپانایی به سروایش زده باشند. کنند چانه‌ها، زن را صرص می‌کند. تمام جاده‌های دور و نزدیک را در سرمای زمستان پیمرده بود، همان وقتی که زنهای دیگر، بچه‌هایشان را به دنیا می‌آوردند. شها بیدار ماندن و با اسپها و سیاهپوستان و بچه‌های مریض سر کردند و بستندرت یکی از آنها را از دست دادند، اینها همه چیزهای دیگری است. جان، خیلی کم پیش می‌لومد که یکی از لوپها را از دست بدم. و جان این را الباهه خواهد دید، شاید از این چیزی دستگیرش بشه و او مجبور نیست همه چیز را توضیح بدهد. این افکار باعث شد تا احساس کند دوست دارد آشنیانش را

بالا برند و تمام خانه را دوباره مرتب کند. مهم نبود اگر تصمیم می‌گرفت کرلیا در آن واحد همه جا باشد. یک عالمه کار بود که باید انجام می‌دادند. فردا صبح این کارها را خواهد کرد. خیلی خوبه که برای هر کاری قری باشی، حتی اگر تمام کاری که می‌کنی زیر دستات آب بشه و از بین بره بار وقتی کار تمام شد تقریباً فراموش می‌کنی برای چی کار می‌کردی؟ این چه کاری بود که می‌کردم؟ عمداً! این سزاوار آن از خودش پرسید اما نتوانست به یاد بیآورد. شش ماه از روی تپه‌ها بلند شده او را می‌دید که تا مرداب پیش رفته و درختان را در خود بلعید و مثل فوسه از ارواح به طرف بالای تپه رفته. چیزی نمی‌گذشت که به کنار باغ می‌رسید و بعد وقت رفتن و روشن کردن چراغها بود. بچه‌ها بیایند تو، توی تاریکی بیرون وانابند. روشن کردن چراغها خیلی ریا بود. بچه‌ها به دامن او می‌آویختند و مثل گوساله‌هایی که در گریه و میش عصر، در آخورهایشان منتظر ماندن بودند مسکن نفس می‌زدند. نگاهشان به دنبال کبریت می‌رفت و بر روی شعله آن می‌ماند و بعد از وی جدا می‌شدند و می‌رفتند. چراغ روشن بود. دیگر مجبور نبودند بترسند و به دامن او پناه بیاورند. هرگز هرگز بیشتر از این مجبور نبودند. خداها برای تنوم ونگیم تو را شکر می‌کنم. بدون تو، خدای من هیچ وقت نمی‌توانستم این کار را بکنم. درود بر سرزمین مقدس، حرم بزرگ.

از شما می‌خواهم که تسوم عیدهای اسامال را پیچید و مواظب باشید که چیزی ریخت و پاش نشه. همیشه یکس هست که بترسه از اون استفاده کنه. نگذارید چیزیای خوب بخاطر این که به اوسها نیاز ندارید از بین برن وقتی که طلهای خوب را ضایع می‌کنید و واقع زنگنه خودتون را تلف می‌کنید.

نگذارید همه چیز از دست بره. از دست دادن چراغها خیلی تلخه. حالا هم نگذارید که به فکر فرو بری، اما نه وقتی که شش‌هلم یا می‌خواهم قبل از شام جرت بزم. بالشی تا بالای شانه‌های بلند شد و سر روی قلبش فشار آوره و خاطرات از آن به زور بیرون رانده نشند. آه به نفر این بالشی را برداره. اگر سعی می‌کرد که نگوشی دارد او را خفه می‌کرد. به سه سیم فشرده می‌سوزید و چه زور خوش و بدون حادتهای بود. اما او نمانده بود، درست مثل همیشه به دن وقتی که نور سبزی به سرش گذاشته و یکی با شکوه برای به مرد درست کرده و او می‌آید چکر می‌کند؟ سعی کرد بیاد بیآورد. نه قسم می‌خورم غیر از همین به بار، هیچ وقت دینم نگردد هیچ وقت دیگه غیر از همین به بار و اگر می‌کرد چی؟ همان زور بود، همان زور، اما حلقه‌ای از دود سیاه بلند شد و همه جای آن را پوشانید. آهسته بالا رفت و روی مرده سایه گسترده همانجا که هر چیزی را در ده‌های منظمی کاشته بودند، بهم برود. وقتی که آن را دید جسم را شناخت. شصت سال تمام دعا کرده بود که او را بخاطر یارود دعا کرده بود که روحش در همین تپه نفع جسم از بین برود. حالا هر دو اینها یکی شده بودند و فکر کردن به او ابر سمنی شده‌ای بود که وقتی تازه از شر دکتر هری خلاص شد و می‌خواست چند دقیقه استراحت کند، آهسته آهسته از مهم به داخل سرش زنده می‌کرد. صدایی در سرش سرت کشید. غرور پایمال شده، هلی. نگذار غرور پایمال شده‌ات تو را اطاعت کنه. به دست‌های ویادی بی‌وادی شده، به تو هم بی‌وادی کردند. مگه این طور نیست... پس در قدش ایسا. پلنگهای به هم خورند و سوارهای آنی و خاکستری مثل دستمالهای کاغذی روی پلنگهای افتادند. باید بلند شه و پرده‌ها را پایین بکشد و گرچه خوابش سستی بود دوباره توی رختخواب بود و پرده‌ها هم پایین بودند.

چطور چسب چیری مسکه؟ بهتره وارونه بپوشی و نگذاری نور بهت برسه. خوابیدن توی روشنی گابوس می‌آره. دما در حالا حالت چطور؟ در طویتی سوزناک بر پیشانی‌اش بود اما می‌خواست صورت

را با آب سرد بشوید!

هیچی؟ صورت؟ لبیدا؟ جسمی؟ نه، کرلیا، نمی‌خوام. و صورتش باد کرده و پر از لک و پس شده بود. دما در می‌آن هریم، تا چند لحظه دیگه همه شون می‌آید. پرو صورتت را بشوید بچه، شباهت خیلی مسخره شده. کرلیا بجای این که اطاعت کند زانو زد و سرش را روی بالشی گذاشت. بظر می‌رسید که حرف می‌زند اما هیچ صدایی نبود. لال شده‌ای، جشن تولد کیه؟ می‌خواهی مهمونی بدی؟

دما در کرلیا یک دفعه به شکل عجیبی در آمد. «این کار را نکن، ناراحت می‌کنی دختر.» «آه به مادر، به...»

مرحوف بود. این کار بچه‌ها عجیب بود. هر صبح می‌زنی پاهایش مخالفت می‌کند. «نه کرلیا؟» دکتر هری ایضا.

«می‌خواهم دوباره اون پسر را ببینم، تازه پنج دقیقه پیش رفته.» «اون صبح بود دما در، حالا شب شده پرتارم اومده.»

«من دکتر هری‌ام، خانم وردل، می‌تا حالا شما را اینقدر جیون و خوشحال ندیده بودم؟» «آه، من که دیگه دوباره، جیون نمی‌شم. اما اگر بگذارد راحت دراز بکشم خوشحال می‌شم.»

فکر می‌کرد که بلند صبر رده، اما هیچ کس جوابی نداد. دست گرم دکتر هری روی پیشانی و ج دستش قرار گرفت و سیمی آبی رسید. گویی می‌خواست چیزی به او بگوید. خش خش برگها در دست قدرتمند و جاودانه خندست. و خدا در آنها مدید و به رقص و آوارشان ردا داشت. دما در ناراحت نشو، می‌خواهم بهت آمیزم بریم. «ایسا را نگاه کن دختر، این مورچه‌ها چطوری اومده‌اند اینجا؟ دپور مورچه قرمزه را دیده‌ام. دما در هسی هم فرستادی؟»

هسی را واقعا می‌خواست. مجبور بود راه خیلی زیادی را بر گردد و از تری انتهای زیادی بگذرد و هسی را ببیند که بچه‌ای را در پل گرفته و ایستاده است. بکند به نظر رسید که خودش هسی است و بچه‌ای هم که توی بندش است، هسی است و خود هسی هم هسی است و هیچ چیز غیر عادی هم وجود ندارد. بعد هسی از درون آب شد و به شکل یک تو خاکنی در آمد. بچه‌ها هم نمی‌تور ماند شد و هسی جلو آمد و گفت: «مگر می‌کردم هیچ وقت نمی‌آیی.» و بعد او را واردان کرد و گفت: «به درد هم خوش نشده‌ای. سرشان را جلد آوردند که دیگه با پرسند. کرلیا که پنج می‌کرد نزدیک آمد و پرسید: «آه، می‌خواهی چیزی به من بگی؟ کاری هست که بشوم برات بکنم؟»

بله، بعد از شصت سال عکسش را عوض کرده و دوست داشت که جورج را ببیند. دلم می‌خواست جورج را پیدا کنم، پیداش کن و بهم بگو، وقتی که مراوشش کرده‌ام. دلم می‌خواست بدونه که من هر ری دیگه‌ای، شوهر و بچه‌ها و خودم را دوست دارم. یک خونه خوب و یک شوهر خوب که عاشقم و بچه‌های ناری که از اون دارم. بهن از اون چیزی که از تو می‌کردم. بهن بگو که هر چیزی را که توانم گرفتی شوهرم بیشتر بهم داد. آه، نه، آه عذری من، به چیزی علاوه بر خوبه و مرده و بچه‌ها، آه مطمئن نمود اینها اون می‌شن، اون چی بود؟ به چیزی که دیگه بر نمی‌گردد... نخش در ریز دنده‌های پنج خورد و به شکلی ترسناک به نفس‌های مقطع تبدیل شد و تا معز سرش کشیده شد و دودی که می‌کشید می‌افتاده بود. حالت دکتر را پیدا کن، دیگه نمی‌توم حرف بزم، احلم رسید.

این یکی که بدیا می‌اومد می‌توست آخری باشد. آهه ایس همین بجمای بود که واقعا دلش می‌خواست. هر چیزی به وقت خودش می‌اومد، هیچ چیزی فراموش شده بود او می‌یود. طرف به رور خوب خوب می‌شد. من قبل، بهن می‌شد. رن که سلامتی خودش را می‌خواست دید شیر داشته باشد

دما در، دما در می‌شوی؟

«داشتیم بهت می‌گفتم که...»

«دما در، کنشش کنولی ایضا.»

«من فقط هفته پیش رفته مراسم عشاء ریاسی، بهن بگو اینقدرها هم گناهکار نیستم.»

«دما در فقط می‌خواست با تو حرف بزنه.»

«دما در هر چند دوست داشت می‌توانست حرف بزند. عادت داشت که به او سر برید و مثل بچه‌های شیرخواره از روح وی احترام بگیرد و بعد هم یک هجان جای بخورد و پست سرش هم یک سری حرف و بدگویی از این و آن. همیشه داستانهای مسخره‌ای می‌گفت، معمولاً درباره یک ایرلندی که اشتباهاتی مرتکب شده و در نزد وی احترام کرده بود. و اصل مطلب هم مرغیانی بود که او در حین احترام تحویل می‌داد و حاکی از کشش میان تقوا و گناهان بزرگ او بود. روح گراسی احساس آراش می‌کرد. کرلیا ادبش کجا رفته؟ برای پدرش کنولی صندلی بیار از این که مطمئن بود چند تن از قدیمی راه او پسوی داد برایش پاک و پیراسته کرده بودند احساس رضایت و خوشحالی می‌کرد. مثل سند ریس چهل جریسی همه این وعده‌ها امضاء و مهر و موم شده بودند. برای همیشه... وراثت همیشه جارید، تا آن روز یک هروس بریده شده، بعد هم آن را دور انداخت و از بین رفته. زمین به یکپاره از ریز پای همه کشیده شد، و او کور شده بود و هروس می‌ریخت و چیزی در زیر پایش بود و دیوارها نور می‌ریختند. دستهای او زیر بغل‌های گرانی را گرفته بودند و گرانی بسته‌ها بود و بعد زمین تمیز بود و برق می‌زد و یک فانی سبز رنگ کن فرش شده بود، دوست مثل قبل. او مثل طوطی جاشوها دشتام می‌داد و می‌گفت. «بصطرت تو را می‌کنم»، هسی به سرش نکش، بصطرت من به چیزی را هم در راه خدا بند. «حالا، هلی باید هر چی می‌گم باور کنی...»

پس چیزی بود، چیزی که بیش از این بگرانش باشد، هر از گاهی که یکی از بچه‌ها کابوس می‌دید و هوسان می‌کرد می‌کرد و هر دوی آنها دمسپاچه بیرون می‌دویدند و در حالی که دنبال کبریت می‌گشتند فریاد می‌زدند: «یک دقیقه صبر کن، ما اینجا هستیم، جان برو سراغ دکتر، هسی وقتش رسیده، اما هسی با کلاهی صند بر سر کنار تخت ایستاده بود. «کرلیا به هسی بگو کلاش را برداره، نمی‌توم خوب ببینم»، چشمش باز شدند و اتاق مثل تصویری که قبلاً جای دیده بود به نظرش آمد. رنگهای تیره با سایه‌های در پی، از هر طرف به سری سفید افق می‌خواستند. میز سیاه و بند بدون این که چیزی رویش باشد خودسای می‌کرد اما هکی جان توی قاب چکش بزرگ و پررنگ می‌شد و چشمش جان به جای این که آب باشند سیاه بود. تو که هیچ وقت اون را ندیدی پس از کجا می‌دونی که چه قیامتهای داشت؟ اما برو اصرار می‌کرد که عکس دقیقاً همان است عکس قشنگ و ریا بود. عکس بله، اما این شوهر من نیست. روی میر کنار تخت خواب یک رومیزی کتانی، یک شمع و شمایل مسج معلوب بود. نور آبیازور کرلیا آبی بود، اصلاً سوری بود، فقط چشمک می‌زد. باید چهل سال با چراغ نفتی سر کرده باشی تا قدر برق را بدونی. احساس قدرت می‌کرد و دکتر هری را می‌دید که هاله‌ای سی‌جنگ دور سر او گرفته.

«او من به قدیمی می‌موی دکتر هری، قسم می‌خورم این شباهت از فرمود معلومه که تا حالا نبوده.»

«اون داره چی می‌گه؟»

«کرلیا می‌مندات را کشیدم، ایسا داره اتعاف می‌افته.»

«کنشش کنولی داشت، می‌گفت...»

صدای کرلیا مثل در شکتهای در جاده‌ها پر دست اندازی حرکت می‌کرد. او پایش می‌رفت، صدایش دو همه حا پیچید و دوباره برگشت اما به هیچ جا

نرسید. گرانی، به برمی، قدم درون درشکه گذاشت و می‌خواست فضا را اسبابا بگیرد که دید مردی کنارش نشسته است و از دستهایش که درشکه را می‌زند او را شناخت. به صورت او نگاه نکرد چرا که بدون

نگاه کردن هم او را می‌شناخت. در عوض سرش را پایین انداخت و به جایی که درختان بر روی هم خم شده بودند و هزلان پرنده سرود مقدس را می‌خواندند نگاه کرد. احساس می‌کرد که او هم دوست دارد بخورد اما دست توی بطنش گرد و یک تسبیح بیرون آورد و پدر کنولی با صدایی آرام به ریاس لاین رومعه می‌کرد و پاهایش را تقدیس می‌کرد. خدای من، دست از این مسخره بازی بر نمی‌داری؟ من به رن شوهر دارم، آه اون من را به یک کنش تنها گذاشته چه تفسیری داره؟ من دسپا بهتری پیدا کرده‌ام. من شوهر را با هیچ کس دیگه غیر از ست میکایل مقدس هوس می‌کنم، می‌توی این را بهن بگی، منم در عوض ازت تشکر می‌کنم.

توی ی پلنگهای بشتاش تانید و غرش صدایی او را بر آفشده، کرلیا، رعد و برق بود؟ من صدای رعد و برق کشیدم، داره تونان شروع می‌شه، تمام پسردها را ببیند، بچه‌ها را بیار تو... «دما در ایسا، همه ایسا...» «تویی هسی؟» «سه من لیدیا، تا جایی که می‌شد بسرعت اومدم.» چهره‌ها نشان که به طرف او خم شده بود محو شدند. تسبیح از دستش افتاد و لیدیا دوباره تسبیح را به او داد. چسب سعی کرد کمک کند. دستهایشان را به یکدیگر دادند و گرانی او انگشتش را بر شست چسب حلقه کرد. دمه‌های تسبیح کار می‌کند، باید جون داشته باشد. از این که انگار صبیح می‌پرسیدند شمع می‌کرد. و حالا خدای بزرگ، مرگم داره می‌آد و من اصلاً بهن فکر نکردم بچه‌ها اومدن من را ببیند که دارم می‌میرم. اما من نمی‌توم سوز رفتش برسیده. من همیشه از سورپریز بد می‌اومد. دلم می‌خواست که سری جواهرات بیانات را به کرلیا می‌دادم. کرلیا، جواهرات یاقوت برای تو باشه، اما هسی هر وقت که خواست می‌توره از اونها استفاده کنه. دکتر هری او هم خفه خون بگیر، هیچ کس دنبال تو نفرستاده. آه خدای بزرگ به دقیقه صبر کن. می‌خواهم زمین چهل جریس را هم یک کاری بکنم. جیسی به او احتیاج نداره و لیدیا هم که بعد از نرسه همین طوره، با اون شوهر می‌هرم. می‌خواهم لباس مقدس را توام کنم و شش بظر شراب هم برای جواهر بویگه که سوره هاسمه داره بفرستم. می‌خواهم شش بظر شراب برای جواهر بویگه بفرستم. کنشش کنولی نگذار پادم بره.

صدای کرلیا بریده بریده و دلخراش بود. «آه مادر، مادر، مادر...»

«من جایی صدم گریه‌ام، این سه سورپریزه، من نمی‌توم برم.»

تو دوباره هسی را می‌بینی، حاشا چطور؟ «مگر می‌کردم که هیچ وقت نمی‌آیی.» گرانی نگاهش طولانی به بیرون کرد، دنبال هسی می‌گشت. اگر پیداش بکنم چی؟ بعد چی می‌شه؟ قلبش پایین و پایین‌تر می‌رفت، هیچ پایداری برای مرگ نبوده می‌توانست به انتهای آن برسد. نور آبی آبیازور کرلیا تا نقطه کوچکی از معزش نمود کرد و مثل یک چشم که چشمک برد آهسته آهسته برزید و بر هم افتاد. گرانی در خودش جمع شده بود، با چشمهای گشاده و منتصب به نقطه‌ای تا نور خیره شده بود. چشمش اکنون توده‌ای از سایه‌ها در تاریکی می‌پایان بود و این تاریکی به دور روشنایی حلقه رد و آن را بدیدم. خداها یک کاری کن! چند ثانیه‌ای گذشت و مسخره‌های اتفاق افتاد. دیگر دامادی و کنشش در اتفاق نبود هیچ عشاء را بخاطر می‌آورده چرا که ایس اندوه همه را با خود برده بود. آه نه، نه ظالمانه‌تر از این چیزی نیست. هرگز از یاد منخواهم برود. صدایش را کش داد، نفس عمیقی کشید و چراغ را فوت کرد. ○

دو دلار آب

خوان بوش متولد لاوگا از شهرهای جمهوری دومنیکن در حوزه دریای کارائیب است. فارغ التحصیل رشته ادبیات از دانشگاه سانتو دومینگو است. فقر و فلاکت محیط تأثیر فراوانی بر او داشت. در سال ۱۹۳۵ به دنبال قتل عام پانزده هزار نفر از اهالی هائیتی به دستور دیکتاتور رافائل لئونیداس تروخیلیو مجبور به ترک کشور شد. ۲۲ سال در تبعید بسر برد. تروخیلیو در سال ۱۹۶۱ مورد سوء قصد قرار گرفت و مُرد. در سال ۱۹۶۲ بوش به ریاست جمهوری کشور برگزیده شد. دولت او مستعجل بود و هفت ماه بیشتر دوام نیاورد. مدتها در پورتوریکو و اروپا در تبعید سپری کرد. آثار او متأثر از رئالیسم جادویی است و نمونه‌های زیبای این مکتب را به نمایش می‌گذارد. وی چندین مجموعه داستان و رمان به چاپ رسانده و اغلب آثارش در داخل کشور اجازه چاپ نیافتند.

رمیخبای پیر از زمین آویخت و صورت چروکیده و ریزشش را بلند کرد و گفت: «فیلیبا این ده بستنی را بگیر. نذر ارواح برزخ است، شاید قبول شود و باران بزند.»

فیلیبا پکی به سیگارش زد و جوابی نداد. چه ناله‌هایی که از خشکسالی نشنیده بود... سرش را بلند کرد و در آسمان چشم گرداند. صاف صاف بود حتا سایه‌ای هم به چشم نمی‌آمد. نور تند چشمش را زد.

نشانی از ابر نبود، سرش را پایین انداخت. زمین سوخته کُزک خورده بود. پایین تپه کلیه‌ای قرار داشته. ساکنان کلیه پای تپه و کلیه‌های دیگر دور و بر از یک چیز نگران بودند. چند ماه بود که آسمان پُخمل می‌ورزید؛ کشاورزان کاجهای پای تپه را سوزاندند، گرمای آتش برگهای پژمرده بوته‌های ذرت را سوزاند و شراره‌های آتش به هوا می‌جست و خطی روشن برجا می‌گذاشت و در میان آتش بزرگ، گل می‌داد.

تمام این دود و دَم به آسمان می‌رفت تا اشک آسمان را درآورد و بارانی بزند، اما دریغ از یک قطره باران!

تنها ماند مقتصد و قاعت‌پشه و کم‌حرف شد. سکه سکه کنار می‌گذاشت و آنها را توی فلک می‌انداخت. در تکه زمین پشت خانه، ذرت و لویا می‌کاشت. درن‌ها را برای پرورش جوجه‌ها و مرغ‌ها و خوک‌هایش استفاده می‌کرد و لویا غذای خودش و نوه‌اش بود. هر دو سه ماه یکبار پکی از جوجه‌ها را که جانی گرفته بود برمی‌داشت و برای فروش به شهر می‌برد. خوک‌ها را که حسایی پروار می‌شدند، می‌گشت، گوشتشان را می‌فروخت و چربی‌شان را تساخت می‌زد. گوشت و مرغ و خروس‌هایش را برمی‌داشت، خامه و زندگی را به همسایه‌ها می‌سپرد و با اسب شردنی به طرف شهر راه می‌افتاد. نوه‌اش را هم روی اسب می‌گذاشت و خودش پیاده دنبال آن راه می‌افتاد. شب نشده، برمی‌گشتند.

به این ترتیب زندگی خود را می‌گذراند و از نوه دلپندش مراقبت می‌کرد. به نوه‌اش می‌گفت: «عزیز دلم من برای تو کار می‌کنم، دلم نمی‌خواهد برای لقمه‌ای نان زجر بکشی و یا مثل پدر بیچارمات ناکام از دنیا بروی.»

فیلیبا گفت: «انگار کارمان تمام است. از این ضربه گمان نمی‌کنم جان به در ببریم.»

خشکسالی نخستین کشتار خود را در میان غلات آغاز کرد. بعد از آن نوبت کشیدن شیر زمین رسید. همه برکه‌ها و نهرها خشک شد. کم‌کم بستر برکه‌ها خشک می‌شد و به نظر می‌آمد برای آن مقدار آب، زیادی گشتاد است. سر خزموش سنگ‌ها از آب بیرون می‌ماند و ماهی‌ها دنبال آب، خود را به وسط برکه می‌کشانند. چشمه‌ها پی در پی یا می‌خشکید و یا به لجن‌زار تبدیل می‌شد. خانواده‌های تشنه و تأمید، مزایع کوچک خود را ترک می‌کردند و در جستجوی مناطق پرآب‌تر، اسباب و اثاثیه‌شان را بار حیوانات می‌کردند.

اما رمیخبای پیر اهل این حرف‌ها نبود. بالاخره یک روز باران می‌زد. روزی ابرها به آسمان هجوم می‌آورد و رعد می‌غرید. شب که خوابیده است صدای تَر تَر باران را روی سقف پوشیده از پوشال نخل می‌شنود.

از وقتی که پسرش را روی برانکار بردند و او با نوه‌اش

بچه به صورت او خیره می‌شد. هیچ کس حرف زدن او را ندیده بود. قد کوتاهی داشت و با این وجود صبح آفتاب ترده برمی‌خاست. گویی خورشید از پشت خمیده او در مزرعه طلوع می‌کرد.

پیرزن آرزوهایی در دل می‌پروراند. غلات خود را تماشا می‌کرد که سبز می‌شدند، می‌رسیدند و خوکها که پروار می‌شدند و در خوکدانی خرناس می‌کشیدند، جوجه‌هایش را می‌شمرد که دم غروب پیش از رفتن به لانه، بالای درخت می‌پریدند و صدا درمی‌آوردند. گاهی فلک خود را از پشتو درمی‌آورد و پولهایش را می‌شمرد. سکه‌هایش مسی و زردی بود، در اندازه‌های مختلف. با دسته‌های لرزان سکه‌ها را می‌شمرد و در رؤیای دور و دراز فرو می‌رفت. نوه‌اش را می‌دید که عروسی می‌کند و سوار بر اسب سفید زیبایی عروس خود را به خانه می‌آورد. گاه او را پشت پیشخان می‌دید که بطریهای رام، پارچه و قند و شکر می‌فروخت. لبخند رضایت آمیزی بر لب می‌آورد و پولها را سر حایش می‌گذاشت و بچه را می‌بوسید که در خواب ناز فرو رفته بود.

همه چیز به خوبی و خوشی پیش می‌رفت و حرف نداشت. ناگاه خشکسالی از راه رسید. یک ماه گذشت و قطره‌ای باران نچکید، دوباره دو ماه و سه ماه و الی آخر. مردانی که از کنار کلیه‌اش می‌گذشتند به او می‌گفتند: «رمیخیا! هوای خرابی است.»

رمیخیا به آرامی تصدیق می‌کرد و گاه می‌گفت: «ناامید نشوید. چاره کار نذر و نیاز برای ارواح برزخ است. باید برای آنها شمع روشن کنیم.»

اما باران نیامد. شمعهای بی‌شماری نذر ارواح برزخ کردند، با این حال ذرتها روی ساقه چرزید. چشمه‌ها یکی‌یکی خشکید. آبشخور خوکها خشکید و تَرَک برداشت. گاه تکه ابری در آسمان به چشم می‌آمد، خط سیاهی بر افق نقش می‌بست و باد مرطوبی از ته سرازیر می‌شد و خاک بلند می‌کرد.

مردهایی که از کنار کلیه‌اش می‌گذشتند، به او امید می‌دادند و می‌گفتند: «امشب باران می‌زند.»

پیرزن می‌گفت: «بالاخره باران می‌زند. خدا را شکر.» سیاه‌پوستی می‌گفت: «بگو از همین الان باران زده.» پیرزن به رختخواب رفت و دعا کرد. نذر کرد اگر باران بزند حتماً باز هم شمع نذر کند و منتظر ماند. حتماً گاهی صدای غرش رعد را می‌شنید و برق ابرها به چشمش می‌آمد و باران را می‌دید که بر پام خانه ترتم می‌کرد. با همین امید خوابش برد. اما صبح که از خواب بلند شد آسمان صاف صاف بود و زمین خشک‌تر از روز پیش.

مردم به تدریج دلسرد شدند. خاک تفته دست را می‌سوزاند. دهقانان افسرده و ناامید به نظر می‌رسیدند. همه نه‌های حوالی ده خشکید و همه گیاهان کنار تپه و مزارع سوخت. هیچ چیز نمانده بود تا خوکها را سیر کنند. الا‌عه‌ها در جستجوی غذا حیران و سرگردان شده بودند. گوسفندان گله‌گله به باتلاقها گریخته بودند و ریشه گیاهان را می‌جویدند. بچه‌ها نصف روز راه می‌رفتند تا یک قوطی آب، آنهم با چه مکاناتی پیدا کنند و بیاورند. جوجه‌ها آواره و سرگردان در بیشه خشک دنبال حشرات و دانه‌های خشک بودند.

پیرزنها شیون‌کنان می‌گفتند. «دیگر کارمان تمام است. بدبخت شدیم.»

یک روز صبح زود روساندو با زن و دو بچه‌اش، گاو و سگ و فاطمی رفو - که بار و بندیل خانه را روی آن بسته بودند - به دو کلیه پیرزن آمد. رمیخیا را که دید گفت: «من دیگر نمی‌توانم تحمل کنم. یکی این خراب شده را نفرین کرده.»

رمیخیا به کلیه‌اش برگشت و دو سکه پنج بیستی آورد و به او داد. «یا این پول را بگیر و شمع بحر و نذر ارواح برزخ بکن.»

روساندو سکه‌ها را گرفت و نگاهی به آنها انداخت. سر بلند کرد و به آسمان خیره شد.

آنگاه سکه‌ها را توی جیبش گذاشت و گفت: «اما به تاو‌را می‌رویم، در خانه ما به روی تو باز است. کلیه درویشی است. قدمتان روی چشم.»

پیرزن گفت: «روساندو من همین‌جا می‌مانم. این ماجرا بالاخره تمام می‌شود.»

روساندو برگشت. زن و بچه‌اش در دوردست از نظر گم می‌شدند. تپه‌ها در افق زیر آفتاب تفتیده انگار آتش گرفته بود.

پسر از شدت آفتاب سوختگی به سیاهان می‌ماند. روزی سراغ مادر بزرگ آمد و گفت: «انگار یکی از خوکها مرده.» رمیخیا به سوی آهل شتافت. خوکها با پوزه‌های لاغر و باریک که از شدت گرسنگی وضع اسف‌باری پیدا کرده بودند، خرناس می‌کنیدند و از خود سر و صدا درمی‌آوردند. همه‌شان دور یکی جمع شده بودند. پیرزن آنها را ناراند و لاشه یکی از آنها را دید. فهمید که خوک مرده خوراک زنده‌ها شده است. سرانجام تصمیم گرفت خودش برود و آب بیاورد تا حیوانات تلف نشوند.

در سخت‌کای صبح با اسب شردنی راه افتاد و حدود ظهر برگشت. رمیخیا مصمم و خشکی‌ناپذیری آنکه کلامی بر لب بیاورد کارش را ادامه داد. کیسه پولش روز به روز آب می‌رفت. اما مجبور بود بخشی از پس‌انداز خود را خرج کند بلکه دل ارواح برزخ بسوزد و نمی‌باران بفرسند. تا نزدیکترین چشمه گلی راه در پیش بود. برای آنکه اسپش را از نفس نیندازد پیاده می‌رفت. دنده‌های اسب بیرون زده بود. بیچاره کلیه‌اش به زور روی گردش بند می‌شد. بعضی وقتها تَرَک و تروق صدای استخوانهایش هم به گوش می‌رسید.

ترک کردن ده ادامه داشت. هر روز کلیه‌ای خالی می‌شد. مردم خانه و مزرعه‌شان را به امید خدا رها می‌کردند و می‌رفتند. زمین تفتیده تَرَک برمی‌داشت و فقط کاکتوسهای خاردار سبز مانده بود. پیرزن هر بار که به برکه می‌رفت آب آن را کمتر می‌دید. سرانجام روزی رسید که توی برکه به جای آب گل ماند و بعد مثل سنگ سفت شد. سنگریزه‌های تو برکه که دیگر برکه نبود زیر آفتاب برق می‌زد. اسب نومیادانه پوزه می‌گرداند بلکه چیز دندان‌گیری بیابد و با دمش مگسهای سمج را می‌ناراند.

رمیخیا ایمانش را از دست نمی‌داد. آسمان را در جستجوی ابر می‌کاود و ائتماس می‌کرد، تاله سر می‌داد، به زانو می‌افتاد و داد می‌زد: «ای ارواح برزخ! ای ارواح مهربان برزخ اگر به دادمان نرسید می‌سوزیم و از بین

می‌رویم.» دو سه روز بعد اسب کهر نتوانست روی پا بند شود و همان روز عصر نوه‌اش تب‌آلود و داغ روی کرباس دراز کشید. رمیخیا خانه به خانه راه افتاد. با مشق به درها می‌کوفت و می‌گفت: «بیا بید برای ایزیدور قدیس ختم بگیریم.»

چند نفری که مانده بودند روز یکشنبه صبح زود از خانه بیرون زدند. پیرزن نوه‌اش را بغل کرده بود. سر بچه تب‌آلود و سسگین روی شانه نحیف مادر بزرگ تاب می‌خورد. حدود بیست زن و مرد و کودک آفتاب سوخته و در حالی که تمثال مریم مقدس را حمل می‌کردند در زمینهای برهنه و خشک راه افتادند. شمع فروختند، زانو زدند و تصع‌کان دعا کردند. پیرمردی ریشو که از شدت گرسنگی نای راه رفتن نداشت، با چشمهای وقر زده بغه‌اش را بار کرده بود و پیشاپیش جماعت با دسته‌های لاغر و استخوانی به سینه می‌کوفت و می‌نالد. پیرمرد همچنان که چشم به آسمان دوخته بود، می‌گفت: «ایزیدور قدیس، قدیس بزرگ ایزیدور قدیس، قدیس بزرگ خورشید را پنهان کن و آب بیاور ایزیدور بزرگ.»

همه رفته بودند. روساندو هم رفت، توریبو با آن دختر شل و چلش، فلبه و بقیه و بقیه. هر کس می‌رفت پیرزن سکه‌ای به او می‌داد که برای ارواح برزخ شمع روشن کند. این آخرها به عده‌ای که نمی‌شناختشان هم چند سکه داد. پیرمرد بیماری همراهشان بود. زیر بار خم و اندوه کمرشان شکسته بود. پیرزن به آنها پول داد تا شمع بخرند و بدر کنند.

در چشم‌انداز وسیع جلوی کلیه هیچ چیز به چشم نمی‌خورد. تا چشم کار می‌کرد مزارع برهه و تفتیده گسترده شده بود. حتماً بستر خالی رودخانه‌ها هم دیده می‌شد.

دیگر کسی به باران دل نیست. سالخوردگان و ریش سفیدهای محل قسم می‌خورند که خداوند اهالی محل را غصب کرده و جوآنها معتقد بودند که محل را نظر زده‌اند.

رمیخیا ناامید نمی‌شد. چند قطره آب جمع کرد. می‌دانست که همه چیز دوباره به راه می‌افتد و زندگی را دوباره از سر می‌گیرد. زیرا چیزی در فلک نمانده بود. باغچه پشت خانه هم تفتیده بود و به کف صاف جاده می‌مانست.

آفتاب و گرد و خاک. گرد و خاک و آفتاب. لعنت خداوند برای بدجنسهای بشر بر سر آنان نازل شده بود. اما لعنت خدا کجا و ایمان رمیخیا کجا.

در گوشه‌ای از برزخ، ارواح آمرزیدگان ناکمر در میان شعله‌ها به حساب و کتاب خود می‌رسیدند و با آتش پاک می‌شدند. جالب آنکه آنها بودند که مهار باران را در دست داشتند. یکی از عجوزه‌های ریشو از آن ته داد زد: «بچه‌ها خبر دارید رمیخیا پیر اهل پاسو هوندو، دو دلار پول شمع داده و نذر ما کرده تا باران بیارد.»

رففایش دهانشان باز ماند. «وگو؟ دو دلار؟»

یکی از آن ته به صدای تودماغی داد زد: «پس چرا عوضش را نمی‌دهند، چرا حاجتش را روا نمی‌کند؟ این

چه طرز سلوک با مردم است؟

یکی دیگر با صدای خشن دار و فخرآشیدم‌ای گفت: «باید خواسته‌اش را بدهیم» ناگهان در تمام برزخ صدا پیچید، «دو دلار آب برای پاسو هوندو، دو دلار آب، دو دلار آب»

همه تحت تأثیر قرار گرفتند و حسابی خودشان را باخته بودند، زیرا هیچ وقت سفارش این همه آب نه فکرشان هم نمی‌رسید، دو دلار که هیچ حتی نیم دلار و ثلث دلار هم خرج آب نکرده بودند، برای دو سنت یک باران ند شبانه راه می‌انداختند، یکبار هم برای بیست سنت یک سیل نقلی راه انداختند که ده تا ده را خراب کرد.

ارواح مثل رعد می‌غریختند، «دو دلار آب برای پاسو هوندو» برزخیان از فکر آبی که می‌خواستند راه بینازند و مقدار آن لرزه بر اندامشان افتاده بود، باید تا روز محشر که خداوند آنها را به حضور می‌طلبید در میان شعله‌ها بمانند و حساب کنند.

در پاسو هوندو آسمان ابری شد، صبح زود رمیخیا از جا بلند شد و در شرق اقیانوس‌های ابر سیاه را دید، ابرها از سیاهی به دسته عزاداران می‌مانستند، در باریکی مثل رگه‌های شلاق و نازبانه بود، ساعتی بعد ابرهای عظیم جمع آمدند و به هم فشرده شدند، دو ساعت بعد آسمان تیره و تار شد، گویی روز نیامده شب جای آن را گرفت.

رمیخیا از ترس آنکه مبادا این خوش‌بختی زایل شود و ناگهان از بین برود، صدایش دریا آمد و فقط با چشمان و قوزده به آسمان چشم دوخت، نوماش هنوز روی کرباس ولو شده بود و در لب می‌سوخت، لاغر و باریک به توده‌ای استخوان نئوی تیره می‌ماند، چشمانش در گودی چشم‌خانه گم شده بود.

آسمان غرورمید، رمیخیا به طرف در دويد، رگه‌ای از آب باران از ته سرازیر شد و به طرف کلبه راه افتاد، لیختند رضایت بر لباسش نشست، چشمانش گرد شد، سرانجام تندر و نیاز او نتیجه داد و باران بارید!

باران با ترکم به بام خانه و مزارع می‌بارید، رمیخیا به سوی در پشتی خانه دويد و دانه‌های درشت باران را دید که به خاک می‌خورد و بخار مطبوعی از زمین بلند می‌کرد، ذوق‌زده و شادمان از خانه بیرون دويد، با تمام قوا داد می‌زد: «دیدید! دیدید که گفتم باران می‌بارد، من می‌دانستم»

باران یکریز بر سرش می‌ریخت و موهایش را خیس آب می‌کرد و از شقیقه‌هایش می‌ریخت. دستانش را به آسمان بلند می‌کرد، زیر لب می‌خواند: «باران می‌بارد، باران می‌بارد، خدا را شکر! می‌دانستم که باران می‌بارد»

دیوانه‌وار دويد توی خانه و بچه را بغل کرد، او را به آغوش فشرده و زیر باران گرفت و گفت: «بخور عزیز دلم، به‌مور دلبندم نگاه کن باران را، نگاه کن چه آب گوارایی!» تکاش می‌داد، انگار می‌خواست او را با آب خنک و گوارای باران سیراب کند، توفان خشمگین در بیرون خانه همه جا را در هم می‌کوبید و داخل خانه پیرزن در رؤیا فرو رفته بود.

به خودش وعده می‌داد: «زمین که آماده بشود در آن سیب زمینی، برنج، لوبیا و ذرت می‌کارم، مختصر پولی برای خرید بذر مانده بچه هم حالش خوب می‌شود» حیف

شد بقیه رفتند، دلم می‌خواهد قیافه توریبو را که هنگام شنیدن خبر بارش باران بینم، بالاخره بعد از این همه دعا و نذر و نیاز استفاده‌اش را فقط من می‌پریم، مردم که برگردند می‌بینند که طلسم شکسته است»

نوماش به آرامی خوابید، در پاسو هوندو در بستر خشک و خاک‌آلود برکه‌ها و رودخانه‌ها آب گل‌آلود جاری شد، آب هنوز چندان زیاد نبود اما سنگها را می‌غلطاند، پایین ته آب گل‌آلود و سرخ می‌خروشید، باران تند و درشتی می‌بارید که هر لحظه بر شدت آن افزوده می‌شد، نزدیک بود سقف حصیری خانه از هم بگسلد، رمیخیا چرت می‌زد و در خواب و بیداری مزرعه‌اش را که پیرار در سیم خنک موج برمی‌داشت، مجسم می‌کرد، بانه‌های زرد ذرت، و برنج و کپه‌های سیب‌زمینی و لوبیا را می‌دید، سرانجام به خواب عمیقی فرو رفت.

بیرون از خانه باران بی‌امان و بی‌وقفه می‌ریخت، یک هفته گذشت، ده روز، دو هفته، انگار باران تمامی نداشت، باران همچنان یکریز می‌بارید، حتی یک ساعت هم متوقف نشد، همه برنج و نمک و گوشت موجود خانه مصرف شد.

پیرزن زیر شورش باران راه افتاد و برای خرید غذا رفت، صبح زود از خانه بیرون زد و نیمه شب به زحمت خود را به خانه رساند، رودخانه‌ها و برکه‌ها و حتی بانلافها را آب گرفته بود، آب همه چیز را می‌شست و مزارع را از بین می‌برد.

بعد از ظهر یکی از روزها مردی سوار بر قاطری بزرگ از آنجا رد می‌شد، رمیخیا او را صدا زد، مرد خود را به کنار در رساند و قاطر سرش را تو برد.

پیرزن تعارف کرد: «بیا تو خودت را گرم کن»

حیوان بیرون خانه ماند.

مرد گفت: «بانگ سقف آسمان سوراخ شده، اگر جای تو بودم از این محل می‌رفتم و بالای ته پناه می‌گرفتم»

رمیخیا گفت: «من؟ نه دونه، من از اینجا نکان نمی‌خورم، این هوای بد هم می‌گذرد»

غریبه گفت: «گوش کن، این که می‌بینی سیل است، اوضاع خیلی خراب است، آب همه جا بالا آمده و همه چیز را با خود می‌برد، آدم، حیوان، خانه و هرچه که فکرش را یکنی، همه رودخانه‌های سر راه طغیان کرده، تازه باران در سرچشمه رودها شدیدتر می‌بارد»

«دونه عزیز، از خشکسالی که بدتر نیست، همه فرار کردند اما من تحمل کردم و مادام»

مرد به راهی که آمده بود اشاره کرد و گفت: «خشکسالی آدم را نمی‌کشد؛ اما آب خفه می‌کند، دوتیاه نگاه سیل همه‌جا را گرفته، سه ساعت تمام توی راه بودم و آب تا زیر شکم قاطر بالا آمده بود»

هوا که رو به تاریکی گذاشت، غریبه رفت، رمیخیا از او خواست که در تاریکی راه نیفتد.

«نه دوتیاه، اوضاع بدتر می‌شود، همه رودخانه‌ها طغیان کرده»

رمیخیا سراغ نوماش رفت که در تب می‌سوخت، حق با مرد بود، خدایا چه شبی! غرش دیوانه‌وار رعد و بارانی که گاه با برق همراه بود، گوش فلک را کر می‌کرد، آب گل‌آلود از شکاف زیر در تو می‌زد و کف اتاق را

پر می‌کرد، باد در دوردست هو می‌کشید و گاه و بیگاه صدای افتادن درختان در دشت طنین می‌انداخت، رمیخیا در را باز کرد، برقی جهید و پاسو هوندو را روشن کرد، آب بود و آب که از شیب ته با سرعت و کف‌آلود پایین می‌آمد و جاده را به رودخانه خروشان بدل کرده بود.

رمیخیا شک به دلش افتاد و پرسید: «نکند سیل باشد»

در را بست و به اتاق پشتی رفت، او ایمان داشت، ایمانی محکم و بی‌حد و مرز؛ ایمانی برگزیر و قوی‌تر از خشکسالی و ایمانی پر زورتر از باران سیل‌آسا و هرچه که فکرش را یکنید، داخل اتاقک با بیرون فرقی نداشت، بچه لای کرباس خود را جمع کرده بود تا از چکه‌های آبی که از سقف می‌چکید در امان بماند

نیمه‌های شب رمیخیا از نقه‌خه‌ای که به دیوار خانه خورد از جا جست، از رختخواب که پایین آمده، آب تا بالای رانوش بالا آمد.

چه شبی! چه شبی! شب هول و وحشت، آب گل‌آلود هجوم می‌آورد و همه چیز را می‌پوشاند، برقی دیگری هست و تندر لرزانند، ای ستونهای آسمان تیره و تار را جتیناند.

رمیخیا ترس خورده، هول برش داشت؛ ویا مریم مقدس، کمک کن به دادم پرس، ولی موضوع ربطی به مریم مقدس یا خدا نداشت، کار کار ارواح برزخ بود که می‌غریختند و می‌پریدند و داد می‌زدند: «این از نیم دلاروش، نیم دلار آب»

حالا دیگر آب موج برمی‌داشت و به دیوار کلبه خرابه می‌زد و صدای خفه‌ای بلند می‌شد، رمیخیا امیدش ناامید شد و نوماش را در آغوش گرفت و به سینه چسباند، جای درنگ نبود، بچه بغل به آب زد، آب هجوم می‌آورد و او را به عقب می‌راند، با زحمت تمام در را باز کرد و بیرون رفت، آب تا کمرش می‌رسید، سرش را پایین انداخت و برخلاف جریان آب راه افتاد، نمی‌دانست به کجا پناه ببرد، باد موهایش را به بازی گرفته، برق درخشید و در دوردست کتب آسمان را روشن کرد، آب همچنان بالا می‌آمد، نوازش را محکم‌تر در آغوش گرفت، سکندری خورد اما به هر صورت خود را سرپا نگه داشت و تضرع و التماس کرد «یا مریم مقدس! یا پاکره قدیس! باد هو کشید و صدای او را در دشت ییکران آب لرزانند، «یا مریم مقدس» آب زیر دامنش افتاد و آن را بالا آورد، مرتب پایش می‌لغزید و سکندری می‌خورد، حس کرد چیزی به موهایش چنگ انداخته است، با خود فکر کرد: «بگذار این ماجرا تمام شود، بلافاصله سیب‌زمینی می‌کارم»

پوته‌های ذرت را که زیر آب پنهان شده بود می‌دید، به سینه نوه دلبندش چنگ زد و گفت: «یا مریم مقدس»

باد تن کشید و رعد آسمان را لرزانند، مویش به تنه تیغ‌دار گیاهی گیر کرده بود، آب خروشان می‌غلغلتید و در مسیر خود همه چیز را می‌شست و می‌برد و کلبه‌ها را فرو می‌ریخت، ارواح برزخ شوریده فریاد می‌کشیدند «هنوز بس نیست، باز هم بیارید، دو دلار، دو دلار آب، باید دو دلار آب بدهیم» ○



ویژه نامه سیمین دانشور

ویژه نامه های تکاپو

بر آن شدیم حالا که تهیه و انتشار نشریه - نشریه ای با هویتی فرهنگی مشخص - مصیبت عظمی است، کار و هدفمندی تکاپو در ششماهه دوم را بیشتر در راستایی قرار دهیم که دیگر نشریه ها نمی خواهند به آن بپردازند یا شرایطش را ندارند. کاری کنیم تا حد ممکن ماندنی و راهگشا.

صفحه هایی از هر شماره را به مناسبت انتشار کتابی در خور، به نویسنده ای شایسته اختصاص دهیم و ویژه نامه ای خاص آن کتاب، نویسنده یا شاعر آن منتشر کنیم.

نخستین ویژه نامه، به مناسبت انتشار کتاب «جزیره سرگردانی» به بانوی بزرگ داستان نویسی ایران، سیمین دانشور، اختصاص یافت.

زمان اندک بود و مجال کم و متأسفانه چنان که شایسته است، نتوانستیم به تمام جنبه های آثار دانشور، به ویژه مجموعه داستانها بپردازیم، امید که در ویژه نامه های دیگر، این کاستی نباشد و پژوهشگران، منتقدان و خوانندگان دور و نزدیک، ما را در این راه یاور باشند.

از این سری به زودی منتشر می شود:

محمود دولت آبادی، به مناسبت انتشار روزگار سپری شده مردم سالخورده، ویژه اسفند و فروردین.

احمد شاملو، به مناسبت انتشار مدایح بی صله و تجدید چاپ آثار، ویژه اردیبهشت.
شاعران و نویسندگان: محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد)، منوچهر آتشی، احمد رضا احمدی، منصور اوجی، رضا براهنی، شهرنوش پارس پور، گلی ترقی، صادق چوبک، محمد حقوقی، علی اشرف درویشیان، اکبر رادی، نصرت رحمانی، یداله رویایی، محمدعلی سپانلو، بزرگ علوی، غزاله علیزاده، اسماعیل فصیح، منصورکوشان، ابراهیم گلستان، هوشنگ گلشیری، جواد مجابی، محمد محمدعلی، محمد مختاری، جعفر مدرس صادقی، جمال میرصادقی و...

مترجمین: منوچهر بدیعی، صفدر تقی زاده، نجف دریابندری، رضا سیدحسینی، جلال ستاری، مهدی سبحانی، فرهاد غبرایی، محمد تقی غیائی، فرزانه طاهری، احمد کریمی حکاک، احمد گلشیری، احمد میرعلائی، ابوالحسن نجفی، ابراهیم یونسی و...

م. ک

گفت و شنودی با سیمین دانشور

گندمی طلایی، بر مرزهای جزیره...



اشاره:

دیدار با خانم دانشور، دیداری بود، نه به قصد مصاحبه. محکمی بود بر یک پیش نقد: گامی بر مرز فره‌یختگی‌های بسیار گسترده‌ی او، با چشم اندازی بر دریای جهان ناخودآگاهی که گویا می‌شد طنین کوبا کویش را بر دیواره‌های جزیره‌ی سرگردانی شنید.

پیشنهاد مصاحبه، پیغامی بود جداگانه که «تکاپو» فراگزارده بود: اختیار تعیین مصاحبه‌گر - ترجیحاً یک زن - با او و یکدم تردید، تا یکدفعه به یاد بیاورد که «چوبک» همیشه به او توصیه می‌کرده تن به هیچ مصاحبه‌ای ندهد: «... یکبار حرفش یادم رفت و شد آنچه شد. اهل شلوغ پلوغ بازی هم که نیستم!» ... و این ماند، تا در واگشتی دیگر، برای فراهم آوردن ویژه‌نامه‌ای شایسته دانشور، در آخرین لحظات توصیه شد شرح گفت و شنودهای همین دیدار را به کاغذ بسپارم، در تنگنای وقتی بسیار محدود و البته منوط به اجازه خانم دانشور. که رخصت داد و اطمینان کرد به من. اما اطمینان چرا؟ سه هفته‌ای سپری شده بود و من جز پاره حافظه‌ای سست و کاغذپاره‌ای در دست، چیزی نداشتم؛ شاید هم اطمینان او به خاطر همین فراموشکاریهایم بود که نهایتاً گزارشی تک صفحه‌ای فراهم می‌آورد؛ و خود گمان نمی‌برد که خاطره آنهمه گفت و شنود، هنوز چنین شفاف و زنده در هوشی چنین خاموش بدرخشد: به دلیل خود او؛ و گرنه آدم نافرمانه‌ای چون من، تواناییهای شگرف «مسموه فرزانه» را ندارم که پس از چهل سال آزرگار، خُرداخرید خاطرات گفته‌های «هدایت» را به یاد می‌آورد. البته دانشور زنده بماناد و اگر جایی تلاش بی‌حدم برای رعایت امانت در انتقال این حدیث، آسیب دیده‌ی نسیان است، عصیان بر آن به همدۀ او. در این گفت و شنودها، که چاره‌ای جز نقل به مضمون نبوده، گاهی ناچار بوده‌ام برای جلوگیری از گسست مطلب و یا روشن شدن برخی از اشارات گذرا، از گفتگوهایی که در نشستهای دیگر یا حتی ضمن صحبت‌های تلفنی داشته‌ایم نیز بهره بگیرم و در هوض، آنچه که برای چاپ، بی‌مناسبت دانسته‌ام از میان برداشته‌ام و البته بدون سخنان مهرآمیز یا مهمان نوازانه‌ی او، لحن کلامها تندتر و خشن‌تر از آنچه در اصل بوده نموده شده. و اگر جایی، خروج زده‌ام باز به خاطر آن است که در اصل، این، گفت و شنودی بوده نه به قصد مصاحبه.

م.ط

امن این جزیره سرگردان را «از انقلاب اقیانوس و انفجار کوه گذر داده‌ام - فروغ فرخزاد

□ خانم دانشورا حالا بعد از انتشار دومین ومان‌تان، پسرآورده خودتان از کارنامه ادبی‌تان چیست؟

س. -ا: نمی‌دانم، فقط وقتی خودم را با همشاگردیهای دوره جوانی خود مقایسه می‌کنم: با «مری وات کیتز» و «هانا گرین»، که آنها هم مثل من زندگی به نویسندگی، به نظرم می‌رسد که اگر استادان «ستگنر» STEGNER رنده بود، کار آن دوتا را بیشتر می‌پسندید. کارهاشان را دیده‌ای؟ تشنگ است، خوش ساخت.

□ مردم خیال می‌کنند ما دیوانه‌ایم که توی همچو بحرانی به فکر قلم و کتابیم...خود شما مثلاً از ترجمه داستانهایتان به زبان روسی و انگلیسی چه حقایق‌هایی نصیب‌تان شده؟

س. -ا: چون قانون «دکتر رایت» شامل حال ما نمی‌شود هیچ نهایت لطفشان این است که مثل مورد سووشون، بابت ویراستاری و تصحیح متن انگلیسی جزالزحمه‌ای پسلفند. توی مدتی که کار چاپ و انتشار جزیره سرگردانی به درازا کشید، ترجمه انگلیسی‌اش سروسامان گرفت...قرار بود همان ناشر سووشون درس بیارود...اما گویا ادیوهای ایرانی‌شان گفته‌اند زیادی ضد آمریکایی ست و...خوب، اگر این چیزی که به من گفته‌اند درست باشد، خیلی خنده‌دار می‌شود، چونکه ضد آمریکایی تر از کار «آرتور میلر» که نیست. آرتور دنیا هم که پروند فرهنگ سانسور را با خودشان پدک می‌کشند...مهم نیست؟ آمریکا نشد، کانادا...کانادا شد، یک جای دیگر...خیلی‌ها از همین قلم و کتابی که ما دیوانه‌ها دنبالش هستیم می‌ترسند.

(اجازه می‌گیرم) به ترجمه‌های انگلیسی سووشون نگاه کنم: -ا: دو ترجمه، یکی به نام SAVUSHON، یکی به نام (PERSIAN REQUIEM).

□ کیفیت ترجمه‌ها را چطور می‌بینید؟

س. -ا: خوب، اینروزها باید نسبت به یک نگاه نسبی به همه چیز: به خودم، به جهان...هیچ چیز که خوب منطبق نیست...موقع ویراستاری [یکی از ترجمه‌ها] دیدم با آن همه دقتی که مترجم به خرج داده، «قصه‌های صبحی» را [نمونه‌هایی که «صبحی مهندی» در رادیو می‌گفت] ترجمه کرده‌اند: MORNING STORIES [قصه‌های بامدادی]..

□ منظورشان از نسبت، نسبت ایشین است یا نسبت گالیله‌ای؟

س. -ا: -ا: نسبت ایشین، دقیقاً. توی داستان کوتاهی که «تاریکیا چاپ کردم، خواستم همین وضیعت نسبیتی را در مورد شخصیت انسانها، مثلاً پدیم که چطور در یک موقعیت خاص یک زن بی‌بند و بار دست به فلانکاری می‌زند که آنهایی که خیلی هم ادعایشان می‌شود جرأتش را ندارند. موقع نوشتن داستان می‌دانستم پیرمرد توی داستان کسی جز خود ایشین نیست و برای همین هم داستان با فرمول مشهور او ختم میشد: E=mc²

□ شاید فلسفه قرن بیستم خیلی وامدار نسبیت باشد اما...

... (ا: -ا: کم مانده بگوریم شور و ذوق او در این باره، مرا می‌فرستند: انگاز به جای نگاه علمی یا فلسفی، با چیزی روبرو شده باشم که اصلاً برام گویالتی نیست، و سعی می‌کنم پله به پله از آن سر در بیاورم).

...این نسبیت فلسفی همان چیزی نیست که خودش را توی جزیره...بروز داده و «صلیب» به آن اشاره می‌کند؟ [تصحیح کن: مطلق نیست و من هم فکر می‌کنم که اگر مطلق باشم چیز پرنده‌ای از آب درمی‌آیم و دیگر زنده و سرشار نغزاهم بود، (۸۸)]

س. -ا: -ا: بله، گمانم یک جور نسبیتی توی تمام این داستان باشد. می‌بینی که تا توانستم به خودم هم بد و بیراه نگفتم

(می‌خندد)

□ حتی از قول مثبت‌ترین شخصیت‌ها...و بدترینش از قول مادر بزرگ «هستی»: «توران‌جان»...

س. -ا: -ا: نمی‌دانم چرا موقع نوشتن، همیشه از این «توران‌جان» بدم می‌آمد

□ شاید از سر تلاقی؟! اما «توران‌جان»، از همه چهره‌های دیگر کتاب ملموس‌تر است و گاهی بهترین نشر کتاب را به خودش اختصاص داده...

س. -ا: -ا: بقیه هم به من گفته‌اند. شاید خواسته‌ام حق دشمن را صایع نکنم.

□ به هر حال کمتر نویسنده‌ای چنین جسارتی «داره که خودش، خودش را دست بزند»...اگر نقل کفر، کفر نباشد، یک جا هستی شما را «وراج» می‌خوانند...

س. -ا: -ا: درست است آدم پیر که شد و رواج می‌شود.

□ یا وقتی تنها شد...

(اگر پیر است، کو این هاله سفید یکدمست، وی هکته‌ای که خانم «مریم زندی» از او گرفته؟ می‌پرسم. می‌خندد: «دیگر گریه...میدیدم نمی‌شود کرد».) به هر حال، تهاهی باعث می‌شود زمان کمتر بگذرد. حالا پرسش این است که اگر نسبت ایشین را هم از دیدگاهی ادبی ببینیم، آیا بیشتر از آنکه مسأله نسبت‌های اخلاقی و شخصیتی، پسا به قول لیزیکدانها «چارچوبهای منجش» FRAME OF REFERENCE مطرح باشد، پای نسبت زمان به میان کشیده نمی‌شود؟...مثلاً مسأله تداخل زمانها در داستان...

س. -ا: -ا: درست است؛ گمانم همان ابتدای «جزیره» سرگردانی، گیر همین مسأله بودم و بعد یک نفر یک سر نخ می‌نشام داد...یک نفر...بیستم...خود تو نبود؟ درست است.

□ (سراغ‌نکنده می‌شود) -ا: قضیه برمی‌گردد به ده پانزده سال پیش...اما شما چطور حاضر شدید توصیه یک جوان بی‌تجربه را بپذیرید؟

س. -ا: -ا: مسأله ارتشاهای روح است، نه سن و سال...شماها نسل بالاستمدادی هستید...اما اگر ارتشای روح را حسن نکنم طرف را نمی‌پذیرم، پیر باشد یا جوان...

□ تازگیها رسم شده کسانی که انگار حقیقت مطلق را توی چنگ دارند، نسبت‌گرایی بی‌سری را نشانه انحطاط اخلاقی بدانند، البته اینها به سودشان است که ندانند اصل اول نسبیت، مطلق بودن سرعت نور است. نور، در جزیره سرگردانی، کلاً در همه داستانهای شما خودش را تکرار می‌کند. این نور به نظر خودتان از چه خبر می‌دهد؟

س. -ا: -ا: امید...نمی‌فهم بدون امید، چطور وقتی شانه آدم زیر بار اینهمه فشار خم می‌شود می‌تواند شنه بالا بیدارد و به زندگی ادامه بدهد.

□ این جمله را گمانم توی «حریره...» به دهان می‌زن گذاشته‌اید که خودش که چاه افتاده، به دنبال جستجوی همین امید نبود که در ابتدا، اسم کتابتان را، «آنجوری که توی یکی از نشریات قبل از انقلاب اعلام شده بود [مردوسی؟]، «جزیره خوشبختی» گذاشته بودید؟

س. -ا: -ا: اشتباه می‌کنی؟...من فقط یادم است که دلم می‌خواست رمانم با امید تمام شود، و وقتی بومییدی آمد به سراغم، نمی‌دانستم این امید را کجا پیدا کنم... «جزیره سرگردانی» اسمی بود که از همان ابتدای کار در مقایله با «جزیره شبت و آرامش» که شاه ازلی دم

می‌رد، انتخاب کرده بودم...شاید پایان آن جمله عمداً یا سهواً آن نام را عوض کرده باشد.

□ سرگردانی، به عنوان جانیامه جزیره، و تداخل دانشی فردیتها و شخصیت‌های آن، بیشتر از آنکه یادآور نسبت ایشینی باشد آدم را به یاد جهان کوانتومی [کوپرهای] و اصل ناپیچی هایزنبرگ HEISENBERG می‌اندازد...

س. -ا: -ا: هرچه با اصول فلسفی فیزیک کوانتم بیشتر آشنا می‌شوم، بیشتر شیفته‌اش می‌شوم، تازگیها یکی از غویشتونداستم را که از خارج برگشته و دکتر فیزیک است وادار کرده‌ام تا مفهیم اساسی فیزیک کوانتم را به من یاد بدهند...مفهومهایی که برای من به لحاظ ادبی جالب است -ا: قضیه «تداخل امرزی» و همین اصل عدم قطعیت [نایچی] است...

□ خوب اینجا، سطحی دور می‌گردد چونکه می‌دانید تا به حال فیزیکدانها موفق نشده‌اند نسبیت و فیزیک کوانتم را کاملاً با هم آشتی بدهند، اما شما می‌خواهید دو ادبیات آنها را با هم ترکیب کنید. یک بیان دیگرش این است که نسبیت بر اساس منطق علت معلولی استوار شده که به نظرم یک منطق کاملاً مردانه است. همانطور که منطقیت نور هم در آن، آدم را به یاد تعمیر اسطوره‌ای توری می‌اندازد که یک نماد نرسیده است. اما فیزیک کوانتم، حتی نور را تکه‌پاره می‌کند و نطفه‌های تاریک را در جهان نور می‌کاره و در غلاف و تاریکی نور را پیدا می‌کند. درواقع فیزیک کوانتم [کوپرهای] از یک منطق دیگرگون استفاده می‌کند که اساسش ناپیچی است و از جنبه روانشناختی خیلی شبیه است به ویژگیهای «منطق» زنانه، همچنان که تاریکیهای آن هم یادآور عنصر مادیه تاریکی در اسطوره‌هاست...

س. -ا: -ا: خوب، من با همان منطق زنانه‌ام می‌توانم بگویم که اینهمه هیاوری منطق مردانه تو سر هیچ و پوچ است...ترکیب نسبیت و فیزیک کوانتم در ادبیات به این خاطر امکان دارد که هر با تحیل سرورکار دارد و در تحیل همه‌چیز امکان‌پذیر است. اما منظور تو از تاریکی، تاریکی جهان مادی در مابری‌گری که نیست؟

□ نه، به هیچ‌وجه. شراوت و بد بودن جهان مادی و ماده تاریک در آیین‌مابری که خیلی هم پر ادبیات ما اثر گذاشته، شاید بارمانده آیینها و اسطوره‌های کهن‌تر دوران مردسالاری است که در آن خاک و جهان مادی و ماده به این خاطر بد است که درواقع مادینه یا «ماده» (به معنای مؤنث) است...

□ منظور من از تاریکی، معای مثبت تاریکی است: چیزی مثل اسطوره ظلمات که آب جات توی آن می‌جوشد، همانگونه که در یک جهان کوانتومی، از یک غلاف کاملاً تاریک ممکن است همه هستی، و ذرات نور پدید بیاید.

س. -ا: -ا: خوب، حالا توی جزیره سرگردانی، این تاریکی مثبت، به نظرت با نور ترکیب شده یا نه؟

□ بطش یک همچو نویسی می‌دهد، اما در مورد فرم...می‌گویند داستانیستی یا چنان فتایی می‌خواست روح خودش را توی داستانش بریزد که حتی به اثر و املاش توجهی نداشت...شما شتابرده نوشته‌اید؟ این را به این خاطر می‌پرسم که توی متن کتاب شما، جا به جا نقل‌نهای املایی به چشم می‌خورد مثل «صور اسرافیل» و «صلیب» که «صور» و «صلیب» نوشته شده [۷، ۱۶۱]...مترسه اینها شده‌اید؟

س. -ا: -ا: فقط بعد از چاپ، یکی‌ش هم «هسته» است، یادداشت کرده‌ام که توی چاپ دوم، اعمال کم اما خیلی روی نشر کار کردم که ساده و روان و تشنگ باشد. بعضی‌ها می‌گویند «حریره» از

مووشون، بهتر از آب درآمد...

□ توی ادبیات ما، مووشون حالا دیگر شده یک کلاسیک؛ وانگهی همیشه یا ما عیین شده که طردش مثل طرد یک تکه خوردمان است...

س. د: - نمی‌داسم. آدم وقتی یک کاری نوشت، دیگر متعلق به خودش نیست. یک روز سر فرصت باید بنشینم و هر دو رمان را دوره کنم

واکش خود تو در برابر «جزیره» چه بود؟

□ توی یک نشست، خواندمش. بعد به خودم و کتاب لبک کردم چونکه اجازه تأمل به من نداده بود و تصمیم گرفتم بار دوم یا عقل و اخم بروم سرازش. اما توی همان قرائت اول هم حس کردم یک روح ماه‌رانه قریبی روی همه چیز سیطره داره...

س. د: - روح مادرانه... تو اولین کسی هستی که این را به من می‌گویی... برابم جالب است. «گلستان» از خارج رنگ زد و گفت «جزیره»... را خوانده و بعضی جاها زار زار گریه کرده و بعضی جاها هم طنزهای داستان نهاده به حندهاش انداخته... گفتم گریه‌اش به خاطر هم غریب است... به هر حال بعداً یک نامه مفصل بوشت...

□ واکنش گلستان در این مورد خیلی مهم است، چون اهمیتی که او برای فرم قابل بوده زیانزد هگهان است؛ در حالی که ظاهراً فرم داستان جزیره خیلی محافظه کارانه است و به خاطر همین هم در خواندن اول اجازه تأمل نمی‌دهد و آدم آنرا سرسری می‌خواند، این که البته نگاه زنانه‌تان را مثل یک عالمه گیاه ناشناخته زیر یک لایه سنگی تصور قائم کرده‌اید، کفر من یکی را که درمی‌آورد! اگر قرار بود خود «فرم» از دل «محتوی» بجهوشد باید می‌گفتید گوی... همان منطق هسلت مصلولری مرده‌انه و می‌گذاشتید آن گیاه‌های عجیب غریب، سنگ را نگه‌نگه کنند... این انتقاد ناراستان نمی‌کند؟

س. د: - خوب، اگر استقادهایی باشد، شاید نتیجه بگیرم که اشتباهایی کرده‌ام... اما فقط حس می‌کنم که بعضی‌ها محافله، بیشترشان ابتداء صریحی نکرده‌اند، فقط ساکت مانده‌اند. شاید می‌خواهد احترام را نگاه دارند...

□ مردم چه؟

س. د: - کتاب، فروش سریعی، داشته... با یک تیراژ بالا... که دوسه هزارنایش بیشتر نمانده در ظرف همین یک ماه و نیم...

□ اما یک منتقد تندرو می‌تواند با همین هزینه، رمان را در دویف یک کتاب عامه‌پسند قلمداد کند.

س. د: - مووشون هم محدود به یک سطح خاص نماند، اگر نویسنده‌ای حاضرش جامع باشد که می‌خواسته یک اثر هنری خلق کند - و نه حتماً یک اثر پر فروش - استقبال مردم برایش غیبت است.

□ با توجه به اشاره کوتاهی که به تبعید مراد و هستی به جزیره دریایه نمک که مربوط به آینده است، می‌شود حدس زد که این جلد دنباله‌ای دارد... اما سوای این، خواننده چطور باید بداند کتابی که در دست دارد جلد اول «جزیره» سرگردانی است؟

س. د: - نظر ناشی این بود که کن رمان به صورت یک «دریوژی» بیرون بیاید... من مردم ماندم و هنوز هم دارم رویش فکر می‌کنم □ اگر تریلوژی باشد، باید هر قسمت، تری خودش کامل باشد، اما در پایان جلد اول خیلی چیزها پا دو هواست...

س. د: اول قرار بود جلد اول، با تصیۀ طلاق سلیم و هستی تمام شود

□ خودتان، شخصیت مراد و سلیم و چطور برآورد می‌کنید؟

س. د: - به نظر مراد حالتر است، اما سلیم خردشده‌شده‌هایی دارد که شاید خودش هم از آن بی‌حس باشد و او را به مسیرهایی می‌کشاند که شاید در ابتدا نمی‌خواست □ اما هستی، مراد را انتخاب نمی‌کند.

س. د: - همه‌شان گیج‌اند. مراد با یک نوداری احسانه، میران عشقش را پنهان می‌کند و دست رد به سینه هستی می‌زند و رفتارش نسبت به او خشن است

□ اما به قول استاد مانی، او لطافت روحش را زیر جوشن خشونت پنهان کرده، رفتار مراد مطابق با جبر آرمان‌های آن سالها که جبرانه به خاطر آرمانهایشان، زندگی خصوصی‌شان را زیر پا می‌گذاشتند خیلی طبیعی است، اما هستی، انگار اضطراب‌های روح خودش را هم ناپایده می‌گیرد: ناپولی که می‌خواهد برای سلیم بکشد، می‌شود پر از بچه دیر...

س. د: - خوب، دخترک، پاک سرگردان است... به زبان ژک و راست. «جر» است و رؤیاهب. وانگهی، خودش را گول می‌زند چشیش به دل و مکتب سلیم است اما به روی خودش نمی‌آورد □ بسیاری از نویسندگان زن به دام این الگوی عجیب که انگار ناشی از نوعی خودشیفتگی و رؤیایی است می‌افتند: ازدواج قهرمان زن با یک آدم صاحب مکتب و مقام، در حین نگاه داشتن یک عاشق وحشی و پاکبخت. نمونه این بی - مایه [MOTIF] را در «خوگنگ» و «دلندهای بادگیر» می‌بینیم و نمونه ایرانی‌اش هم که شاید از دل هر سرای زنان ساسانی درآمد: در قصه «فرهاد - شیرین - خسرو». حالا شما به همین دام نیفتاده‌اید؟

س. د: - این، شاید یک مرحله بلوغی باشد در زن. در جلد دوم، هستی در برابر سلیم سرپیچی می‌کند، حاضر نمی‌شود از زندان سیاسی فرار کند و سلیم هم با یک «کشتکشی» خشک و خالی، طلاقش می‌دهد

□ چرا نام بعضی از قهرمانان داستان، ایضاً درواست: مثل «مرداد» که زیادی مرد است، و «هشتر» که کارش خوشگذرانی است؟ س. د: - اصلاً فکرش را هم نکرده‌ام. اولین اسمی را که به ذهنم آمد آوردم روی کاغذ. شیر از «هستی» که تاش را با دقت انتخاب کردم. چونکه هستی، مادر اولیه است.

□ این اصل مادینه‌نشین در جنبه تاریکشی - به معنای منفی تاریکی - همان طوری که می‌دانید یک کهن الگو دارد به نام «جَهِی» که چهره منفی زن است و تری «بوف کوره» تبدیل شده به «لکانه». آیا توی رمان «جزیره»... شما ایفای نقش او را به هشتر سپرده‌اید؟

س. د: - شاید. اما وجه منفی زن را توی جهان واقعی هم دیده‌ام این شاید زنده باشد که کلمه «زن» در فارسی، با کلمه «جده» از یک ریشه است، اما خوب...

□ اما واژه‌های «زن» و «جَشی» و «جَشی» در اصل به معنای زایده‌است...

س. د: درست است. زاینده...

□ و همین شما و معلق کرده که مانند همان داستان کوتاه‌تان، معلق تحول روحی، هشتر، یک تاریکی سترون را تبدیل کنید به یک تاریکی زاینده

س. د: - تری مدرسی، خیلی رایج تعبیر و تحول هشتر خوشش آمده... اما به هر حال تکنیک زن به «دختر آتری» و «لکانه» به نظر جالب است...

□ شاید یک نوع جاذبه فراواقعی [سورئال] تویش باشد. معلوم نیست «بونول» که در یکی از فیلمهای [این میل بیهم حوس] حیاً از همین الگوی کهن استفاده کرده چه نتیجه داشته؟؟

س. د: - وجه منفی زن، توی اسطوره‌های دیگر هم هست، مثلاً «دیلیش».

□ هیچ فکرش را کرده‌اید که شاید بتوان میان «آل» انسانه‌های هوم، و اسطوره «جَشی» و اسطوره هیراتی «لیلیت» پل زد و همه‌شان را از یک ریشه مشترک دانست؟

س. د: - می‌داسم که در اسطوره‌های هیراسی، لیلیت، زن اوزن حضرت آدم بوده؛ اما لیلیت را بیشتر از روی اسطوره‌های سومری می‌شناسم و افسانه گیرگوش...

□ در استفاده از روایات، شما به آدم و حوا که پیچه شیطانی را می‌جویند اشاره کرده‌اید، آیا به افسانه فرزندخواهی «تشی» و «تشیانه» (آدم و حوای ایرانی) که در اسطوره‌های ایرانی آمده هم نظر داشته‌اید؟

س. د: - نه، نمی‌دانستم که نظیرش را در اسطوره‌های حورمان هم

داریم...

□ افسانه درخت نارنج تویج در «جزیره» سرگردانی بی - مایه‌ای است که تکرار می‌شود، با توجه به تفاوت شهر به شهر یک افسانه هومانۀ واحد، مربع شما در این مورد چیست؟

س. د: - من، آن را توی داستانی که برای کودکان بوشته‌ام آورده‌ام... یک مسابقه ادبی برای بهترین قصه کودکان، در آمریکا برگزار می‌شد که این نوشته، برنده شد... باید صبر کنی پیدایش کنم...

(و قصه را می‌خواند؛ هم‌آیزی صحبی او اسطوره‌ها و انسانه‌های هومانۀ درباره زن - و ایناها، الهه متاب که از «لیلیت»، الهه مرگ بدش می‌آید. درخت پیدی که لیلیت در کنار فرات کاشته بود و ایناها آنرا ربود و لیلیت شد خادمه و پیرانه‌ها آمد در درخت پید خانه گرفت. یک مادر در کنار درخت. پرنده ژو [ZU] بالای درخت. طبل بزرگی که مردم آرخ از پید ساختند... و سرانجام روییدن درخت نارنج تویج... دخترانی که به شکل تویج از درخت آویزانند و...)

□ این ارتباط درخت پید لیلیت و درخت نارنج تویج استنادی دارد؟

س. د: - تحیل خودم!

□ بزرگ‌دیم به شخصیت‌ها؛ شخصیت‌های ناقص یا ناپه‌داخته در نفر در جزیره، پرمته کم‌رنگی از نشان بیشتر پانی نگذاشته؛ یکی آقای مردان که شده مثل کاریکاتوری از «اسدالله میرزای رمان دایی‌جان ناپلئون» و یکی هم مرضی که معلوم نیست چرا کشته شدنش چنان خربه‌ای به مراد می‌زند، یا چرا مراد او را اینهمه می‌ستاید؟

س. د: اصفاً این هر دو نفر را از روی شخصیت‌های واقعی می‌شناسم الگوبرداری کرده‌ام... مرضی را از روی... جوانی که یک روز آمد «واسلم»، پیش من و جلال؛ به جلال گفتم نمی‌توانم توی چشمهای این جوان نگاه کنم، با آن حرفهایی که می‌زد معلوم بود که زنده‌اش نمی‌گذارند. اهل مطالعه بود و اهل عمل. یک استقلال رأی عجیبی داشت. بعد هم در دیگری ب سناک، توی حیای کشته شد... هر دوتای آنها (مراد و مرضی) توی دو فصل، نقش لعال داشتند که بعداً موقع «ویرایش» از توی رمان درش آوردیم. شاید یک دوری این دو فصل بشود دو نیمه کوتاه...

□ فکر نمی‌کنید این حدفها به ادیت رمان لطمه زده؟

س. د: - خیلی سعی کردم لطمه‌ای ایجاد نکنم... اما سبانه‌ها که نص مربوط به پرسه مردان... را خوانده بود آن را از کار چحوف هم تشکک می‌داشت... که خوب، تعارف می‌کرد

□ و یک سؤال اساسی: در یک گرایش تازه ادبی، برخی از زنان نویسنده ما، شاید زیر یک فشار مضاعف و بی‌در رو، داوند اوهیانی پیدی می‌آورند که شاید بهترین اسمش ادبیات خانقاهی باشد. می‌دانید که من با هر دانی - که گفته‌اند به تعداد افراد روی زمین، انواع گوناگون دارد - به عنوان خصوصی‌ترین و دورتی‌ترین حالات روحی محافله نیستیم، اما نه به صورت سازمان یافته‌اش. آیا حالا خود شما پایان داستان‌تان را به همان سمت و سر، سوق نداده‌اید؟

س. د: - می‌بینی که مراد تا دم آخر، این قصه را دست می‌اندازد وانگهی، این فقط یک حالت مسوت ست یمنی کشادن سرگردانی جهان به عالم حیرانی عارانه اما در جلدهای بعدی، سرگردانی واقعی باز ادامه پیدا می‌کند. البته خود من مراد شاد و ریای حاضر را بیشتر از هر حرفانی دوست دارم

□ فکر می‌کنید زن تا چه اندازه در پندید آوردن یک تمدن با میانی جدید، در جهان آینده نقش دارد؟

س. د: - در عهد شکار، که مردها در جنگل و بیشه مشمول صید بودند، گندم را زن کشف کرد و عهد کشاوری و بعد شهرنشینی و تمدن پدید آمد، حالا هم که ما در عهد شکار اسباب هستیم، شاید زن باید یک گندم طلایی کشف کند ○

سرگردانی جزیره در بیست و اندی سال

دکتر براهنی عزیزم، نامه‌ات و شعر حوادث پدر و مادر رسید که در حقیقت شعر معصومیت پدر و مادر بود. در این روزهای خاموشی شعر خوب غنیمتی است و می‌توان یک هفته با یک شعر خوب زندگی و زمزمه کرد. نمی‌دانم پیش از رفتنت *کوچه باغهای نشابوره از شفیعی کدکنی درآمده بود و آنرا دیدی یا نه؟ این کتاب شعر هم در این محشر کبری نعمتی بود و وقتم را خوش کرد و ای وقت تو خوش که وقت ما کردی خوش - نمی‌دانم چرا نوشتم محشر کبری؟ در ذهنم great chaos بود. باری شعرت را برای هر که اینجا آمده خوانده‌ام و وقت آنها را خوش کرده‌ام. بخیل نیستم. از Stegner نوشته بودی کاغذش رسید و بعد از سه سال این اولین کاغذیست که از او دریافت می‌دارم و باید تشکرش را از تو بکنم که بانی خیر شده‌ای و راه و چاه نما - خوشحالم که امکان به انگلیسی درآمدن ایاز هست. جز آنچه خودت برایم خوانده‌ای چیزی از این کتاب نخوانده‌ام اما همان هم که از خودت شنیده‌ام به طور ترسناکی جالب بود. کتاب فانوئن ترجمه خودت درآمده و اظهار قهزت را به حیدری ابلاغ کردم گفت به زودی پول حق‌التألیف را خواهد داد. باید تا حالا داده باشد.

نوشته بودی پیشنهاد کرده‌اند در آن دیار بمانی و خوشبختانه چنین قصدی نداری. پیشنهاد بسیار وسوسه‌انگیزی است اما چرا؟ چرا همه نیروهای خوب انسانی باید در آنجاها ماندگار بشود؟ آنقدر لیاقت در تو سراغ دارم که نگذاری نیرویت در این گنداب هرز برود. پس چه بهتر که برمی‌گردی منتها خواهش از تو دارم و آن اینست که در روابطت با ساعدی تجدیدنظر کنی. شما دو تا همشهری با استعداد و پرکار بدجوری به پروپای همدیگر می‌پرید و می‌پیچید. واقعاً باوجود اینکه دشمن درکمین است حیف از دوستان که با هم نخوانند. باکمال میل سنگ صبور هر دو تایی شما هستم اما چون هر دو تان را دوست دارم حیفم می‌آید که میانجی‌گری نکنم. دوستی جز اغماض نیست و چرا نمی‌توانید غمض عین بکنید. اگر جلال هم زنده بود جز این نمی‌گفت.

لابد شنیده‌ای که دکتر آموزگار معاون دانشکده شده - لیاقتی در کار اداری دارد که نمی‌شود ندیده گرفت. شایع است که دکتر مظاهر مصفا مرده - یقین ندارم. دلم واقعاً برای مهری لمی و خودت و ستگنر تنگ شده - هیچ میدانی وقتی شما دو تا (مهری و خودت) در تهران نیستید شهر بدجوری خالی است. مثل کسی که ویتامینش کم شده باشد ذخیره تو و مهریم کم شده - واقعاً شاگردم که خدا چندین تا دوست مرا آفریده - بهتر است احساساتی نشوم. از کویر پرسیده بودی اسم قصه جزیره سرگردانی است که فعلاً سرگردانم کرده - می‌باید جلو خودم را بگیرم و خودم خودم را سانسور بکنم. هنوز به اصطلاح درافت اول تمام نشده و راحت‌تر از سابق هم شده‌ام که طبیعی است. خدا به خوانندگان محترم ادبیات فارسی صبر و رحم ابدی اعطا فرماید. چاپ پنجم سووشون هم به زودی درمی‌آید - پر خوانندگی این کتاب باعث تعجب خودم هم هست. شاید مردم مظلومیت جلال را... ○

سلام فراوان به خاسم
فریانت، سپهر دانشور ۵۲/۲/۴

سیمین دانشور

چرا جزیره سرگردانی؟



بزنی. این کلاف پر گره هم موجب سرگردانی هست و چون عینیت و واقعیت زمانه برای ما مبهم بوده (یعنی موضوع علم) به ذهنیت و معنویت پناه برده ایم. خیلی کم معانی روشن را صراحتاً بیان کرده ایم. غالباً از نوعی زبان استفاده کرده ایم که چندان چیزی را بیان نمیکند اما بسیار مفاهیم اساسی را پنهان می کنند. به ویژه در مسایل سیاسی. سیاست همواره تونلی بوده است که ته آن تاریکی بوده، حتی خود تونل هم تاریک بوده. جستجوی هنرمند هم برای فهم زندگی مثل آب کشیدن از چاهی بوده که ته نداشته است. واضح است که اصل عدم قطعیت را هم باید در نظر گرفت. همواره استثنائهایی وجود داشته. ضمناً اگر بگوئیم زندگی در این سراسر دنیا بی معنی بوده است یا بی معنی است، حرفی بسیار بی معنی زده ایم.

متأسفانه در کشور ما ظهور شخصیت های بزرگ دیر به دیر اتفاق افتاده است. هرچند گاهی وجود شخصیت بزرگ خود یک بدبختی همگانی است (مثل هیتلر در آلمان) اما شخصیت بزرگ، گاه می تواند توفان را پیش بینی کند و مردم را وادارد که از تباهیها پیش از گسترده شدن آنها جلوگیری بنمایند. اما آیا یک شخصیت بزرگ می تواند جلو

زبان، کردستان، کرد (حتی نژاد هم فرق دارد) لرستان، لر، قسمتی از خوزستان، عرب و غیره و غیره. این عوامل موجب پیچیدگی روانی مردم ایران می گردد و به سرگردانی می انجامد.

و عوامل تاریخی. ما تاریخ پرتلاطمی داشته ایم و درخت تاریخ ما شاخه های بسیار درهم تنیده داشته است. غالباً تاریخ ما را پلیدان ساخته اند و تاریخ دوران آنها، ثبت خیانتها و حماقتها و بدبختیهای ما بوده است و می دانیم که وزن مخصوص خرد و حماقت کاملاً متفاوت است. ممکن است ما خودمان را مرکز عالم بدانیم، یا دست کم شایان ایران را که قبله عالم می نامیدند. بازمانده های امپراطوری عثمانی، شیخ نشینها، هندوها و پاکستانیها تنها با یک گروه کور مواجه بودند یعنی با استعمار مستقیم. اما احتمالاً بعضی از این کشورها، از استعمار دموکراسی و نظم را آموختند، اما ما به طور غیرمستقیم با جور و اجور استعمار از جانب کشورهای مختلف، درگیر بوده ایم. حتی زن صیغه هم نبوده ایم. پس باز کردن گره ها برای ما دشوار بوده است. وقتی با یک کلاف درهم و چندین گره مواجهی، برای پیدا کردن سر نخ دم به دم بایستی جایی از کلاف را پاره کنی و باز گره

بسکه از جزیره ثبات شنیدم به یاد نقیض صادق آن افتادم. به ویژه که تجربه کویری هم داشتم. به علت سفرهای علمی که با دانشجویان به حاشیه کویر رفته بودم. آدمها تحت شرایط اقلیمی، خود را با محدوده جغرافیایی کشورشان هم آمیختگی می کنند. ناچارند. تولیدکنندگان آثار هنری هم تحت شرایط اقلیمی قرار می گیرند. در کشور ما، آبادیها و شهرها در دامنه های مثلثی هستند که قاعده آن البرز، ضلع شرقی، کوههای خراسان و مکران و ضلع غربی زاگرس و آنگاه کویر مرکزی. زمینی را که ما رویش زندگی می کنیم، در حقیقت از کویر پس گرفته ایم. به معدل باران نگاه کنید، بیشترین آنها در شمال ایران و بعد در دامنه زاگرس جاری است. آبهای زیرزمینی هم داریم و قنات و چاههای عمیق ما را به آب می رسانند، اما در کویر، شهرهای حاشیه کویر خشکند و قدر آب را می دانند و به همین دلیل بهترین مقنی های ما یزدی هستند. به هوا توجه کنید. درجه حرارت فرض کنیم در همین ایام، برای مثال در خلخال ۱۳ درجه زیر صفر، میناب یا جزیره سیری در خلیج فارس ۳۰ درجه بالای صفر و تهران ۶ درجه بالای صفر. به زبان و آداب و رسوم بپردازیم. آذربایجان، ترک

من زیاد به طناب اقتصاد نمی چسبم و رشد اجتماعی را نتیجه
مستقیم رشد اقتصادی نمی دانم، من به آگاهی و خردگرومی و
تصور و تخیل هنرمند، بهای بیشتری می دهم.



باشم که تهرمانهایم را همچون هروسکهای
خیمه شب بازی به حرکت دریاورم. در بیشتر
رمانها، آشکار است که شخص نویسنده
حضور دارد، منتها نه با اسم و رسم. این سنت
را شکستم و خودم را با اسم و رسم و حتی با
پیشه ام، همانند پلازی ضمن میوه ها جا زدم.
یعنی هم تماشاگر شدم و هم بازیگر. اما آیا
تهرمانهایم میوه های خاصی هستند؟ این
داوری را به منتقدان می سپارم زیرا ناقدانند
که در ژرفای اثری فرو می روند تا آنرا تحلیل
کنند و قضاوت کنند که آیا صاحب اثر توانسته
است لحظه ای را در رشد تاریخی جامعه خود
کشف بکند؟

تنها حرفی که خودم می توانم بزنم این
است که به مادر بزرگ (تورانجان) آنگونه
پرداخته ام تا مرا سر جایم بنشانند. هشرت
گنجور را در برخورد با یک رویداد به تحولی
کشانده ام که شرایط زندگیش را تغییر بدهد و
با این تغییر، آگاهی او هم تغییر بیابد. اما
هستی را گنج کرده ام تا در جلد دوم همین
کتاب سر از جزیره سرگردانی واقعی
دریاورد. ○

سیمین دانشور

۱۳۷۲/۱۰/۲۸

و قدر را پیش آورده است و در صورت
قشری، تعصب و خرافه و جادوگری را دامن
زده است و در مجموع رشد اجتماعی را کند
کرده است. با این حال هرگز با عرفا و همچنین
با توده های مردم هموطنم، دشمن نبوده ام. با
آنها تفاهم داشته ام و همدردی کرده ام.

از رشد اجتماعی و وابستگی آن به اقتصاد
و تأثیرات محیط اجتماعی و اقتصادی بر
هنرمند به حد اشباع شنیده ایم و خوانده ایم.
اما من زیاد به طناب اقتصاد نمی چسبم و
رشد اجتماعی را نتیجه مستقیم رشد
اقتصادی نمی دانم. من به آگاهی و خرد
گرومی و تصور و تخیل هنرمند، بهای
بیشتری می دهم. هرچند وقوف هنرمند را به
اجتماع و محیط زیست و طرز تفکر زمانه او
را، الزامی می دانم.

با چنین برداشتهایی بوده است که جزیره
سرگردانی را سالها پیش نوشته ام. اما چرا
تعدادی از معاصران را با اسم و رسم نشان
داده ام؟ آن تعداد از معاصران، نماینده های
طرز تفکر انقلابی زمانی بوده اند که
رویدادهای داستان در آن شکل گرفته است. و
چرا خودم را هم قاطی کرده ام؟ می خواسته ام
تکلیفم را با خودم یکسره کنم و دانای کل

توده های عظیم مردم را بگیرد و مانع غرقه
شدن آنها بشود؟ آیا می تواند مغزهای بارور را
وادارد که توفانها را از سر بگذرانند؟ نه.
همیشه نمی تواند. در تاریخ پرفراز و نشیب
کشورها ما می بینیم که غالباً با یک اقیانوس
کارهای پیچیده مواجه بوده ایم. سلسله ها که
عوض شده اند، مؤسس هر سلسله جدیدی،
همه چیز را جاروب کرده است و جاروب
کردن همه چیز اگر هم به آشفتگی منجر
نشود، به سرگردانی که می انجامد. و تازه اگر
گاه به گاه به نظمی رسیده ایم آن نظم بسیار
کوتاه مدت بوده است. از دوران اسلامی به
بعد تنها نظم کانونی یا قطب نما در کشتی در
حال غرق ایران، توکل و توسل به خدا بوده
است و همین توکل به خدا و پناه بردن به
معنویت است که مردم ایران را بهم پیوسته
است. می دانیم که مرکز معنویت و اخلاق و
دین، حلیم ذهنی ماست که زبان هنر هم تا حد
زیادی از آن نشأت می گیرد چرا که هنرمند با
تصویر می اندیشد، هرچند این تصویر عین
واقعیت یا ملهم از آن باشد. در کشور ما افراط
در پناه بردن به عالم ذهن و خداپرستی افراطی
در حد متعالی آن به عرفان منتهی شده است و
در حد متعارف و در توده مردم، اعتقاد به قضا

خواننده، محور اصلی سرگردانی

مقدمه‌ای از یک نظر

● جزیره سرگردانی

● سمین دانشور

● انتشارات خوارزمی، شهریور ۷۲

● ۳۲۶ ص، ۳۵۰۰ ریال

این نوشته، بخشی از یک بررسی است دربارهٔ «جزیره سرگردانی»، نوشتهٔ خانم دکتر سمین دانشور، نویسندهٔ رمان بزرگ «سروش» و مجموعه قصه‌های «آتش خاموش»، «شهری چون بهشت» و «به کی سلام کنم؟» پیش از ورود در مباحث پرمادارندهٔ «جزیره سرگردانی» نگاهی به خط مشی نویسنده، در چند دورهٔ مشخص، راه طولانی و پیوسته‌ای را که طی کرده است، روشن می‌کند.

دوره نخست کودکی و نوجوانی است. در خانواده‌ای بزرگ - از نظر تعداد و موقعیت اجتماعی - در شهری غریب مثل شیراز، در باطنی بزرگ و خانه‌ای مرفه، در نازیروزدگی و نوازش پدری طیب و برجسته زندگی می‌کند و به عنوان دختری شیرین و پرتحرک از کودکی در رقابت با پسرها بر اسب می‌نشیند. کنار مادرش در تالار پر آفتاب می‌ایستد و به قلم نرم و آرام او که دنباله‌روی معتقد کمال‌الملک است، بر منظره‌های خفته در رنگ سبز زیتونی و آسمان خاکستری خمگین می‌نگرد. تصویری که از این دوره مانده و روی جلد ترجمه انگلیسی «سروش» چاپ شده، آن برق شیرین نگاه روشنی که امروز به الماس هزار تراش اعتماد به نفسی پابرجا و خویشتن شناسانه مبدل گشته است، در چشمها پیداست و چتر زلفی کوتاه که سایبان آفتاب است. این دوره مهم، با آموزش و تربیت خردمندانهٔ سنی در سفر به تهران و ورود به مدرسه آمریکایی و مرگ پدر و پایان داستان بافهای شیراز تمام می‌شود. اینک آغاز جوانی است و عشق، که جلال زندگی اوست.

در دوره دوم، خانم دانشور، مترجم و هنوز دانشجوی است. این زمانی است که ساختار کلی ادبیات جهانی و ارتباط آن با زمینه‌های دیگر هنر در ایران، مبهم و ناشناخته است. گروه معدودی از راه دست داشتن به یک زبان، شناختی محدود از آن به دست آورده‌اند و به طبع شگفت زده و تأثیر پذیرفته از آنند. نویسنده در این طبقه جای دارد و در مدخل ورود به محیطی که برخورد با آن

نوعی تصادف مبارک است. انسجام شخصیتی قوی، از این تصادف بخشی بلند به وجود می‌آورد که دارای شکل متعارف خوشبختی یک زن و شوهر دلبسته به هم نیست، که سازنده رابطه‌ای نیرومند است و در آن دادوستدهای معنایی، برآیندی تاریخی به وجود می‌آورد. زندگی با جلال توأم است با آموزش، دیدن، شناختن افراد، سفر به آمریکا و گسترش رابطه در مکاتباتی پیوسته و پراحساس، آرامش و اعتماد یافتن از مردی که خود شخصیتی نمایان دارد و داشتن خانه‌ای که کانون برخورد افکار و منشهای خاص است، تالیف میانسالی، استحکام شخصیت او کامل می‌شود، آنطور که زلزله جدایی نمی‌تواند، خانه و بانوی خانه را در هم بکوبد.

بدین گونه، دوره دیگر، که به گمان من، مهم‌ترین دوره زندگی اوست آغاز می‌شود. سمین دانشور، پس از جلال، در زمانی حدود یک ربع قرن و در تنهایی، فرصت یافته است تا گذشته را دوباره ببیند.

داوری او در «جزیره سرگردانی»، دربارهٔ نامه‌های تاریخی و حرکت زیرین باورها و انگیزه‌ها و اقدامات و منشهای مردم، درخور تأمل است، نه اینکه خلوص بازگویی او در آمیزه‌ای از یک ساختار هنری، پشتوانهٔ این داوری باشد، که مأخوذ از بحث مجهول‌الصفی، در آنچه او از آن «پرگه» داده است، سهیم بوده و هستیم، اما در حوصلهٔ تاریخ‌بی‌پایانی می‌گنجد و باشد که روزی این «پرگه»‌های اشارتی در تفصیل مدارک و شواهد هینی، هویت کامل خود را نشان دهد. سمین دانشور، تنها، کنار مسیل راه رفته است و نمی‌تواند تمام جریان مهیب سیل تاریخی را که به چشم دیده، دوباره تعریف کند. از گزیده‌ها حرف می‌زند و انتخابهایش با هوشمندی و دقت به رشته کشیده شده‌اند، جلال محور نیست، راوی و سمین هم محور نیستند، امتیاز مهم «جزیره سرگردانی» محور بودن مخاطب است.

این موهبت تفکر در تنهایی است. مزد رنج تنهایی است. سمین با نه سمین دانشور می‌رود و نه با جلال، نه با هستی و نه دیگران. او با مجردي رویرو است که نقطه حساس انگیزه پژوهش مخاطب است و هر کس که کتاب را بخواند و به پرسش درآید، آن کسی است که نویسنده با او،

کنار مسیل می‌رود.

«هستی»، «زری»، «سروش» نیست. زری ساختهٔ ایده آلیسم نویسنده است در زنی که باید باشد، اما «هستی» باید خود را بسازد. مدارک و اشارات حاکی است که او برای ساختن هویتی قابل اعتنا باید با جنگ و دندان تلاش کند، «دامان هستی» اش، آه، نمونه‌ای است از زن سفیدبخت و مرفه و آزاد که رسم است می‌گویند: - پینگو کرده، زده به خال.

چون شوهری «هالو» دارد. و «حسین نوریان» پدر هستی، کشته‌ای؟ شهیدی؟ مشکوک است. چیزی به درد بخوری نیاموخته، مگر از دانشکده هنرهای زیبا می‌شود هنری آموخت؟ نشانیها روشن است، دست بالا را که می‌گیرد روی لیر یا حاج نقش یک چشم مینیاتوری و تریج می‌کشد! چه جهان بینی اسف انگیزی در نقاشی امروز و مسیرش، راه چند هزار ساله است که زن ایرانی پیموده. بی‌انحرافی از مشی داده شده، در بیست و هفت سالگی از پیر دختری (بی شوهری؟) می‌ترسد! باید بشرد.

نمونه‌های دیگر تابع این قانون اند و در کنار آنها، نامه‌های حقیقی. نامه‌های در تاریخ معاصر. آنها که جلوه‌ای کرده‌اند، حتی درخشیده‌اند. داوری نویسنده صریح و به پرسش کشیدن مخاطب است. غیر از جلال که در زندگی سمین دانشور، فقط یک نام نیست.

- جلال طیف داشت. می‌دانی در شمار آنها که می‌گویند، کاریزما دارند. نظری است آمیخته به احساسی از قدرشناسی زنانه درخور یک همسر استثنایی. داوری نزدیک به حقیقت این است که، جلال جذابیستی اصیل داشت، برخاسته از یک حضور زیبا و پیرانگیزاننده. جاذبه‌ای روانی که با بیانی صریح و متکی به اعتماد نفسی ذاتی و پیش‌رونده به موجودیت او کمال می‌بخشید. مردی از عاطفه سرشار و جویشنده بود، مثبت و منفی و هجول در پر تاب آنچه شهاب‌وار به ذهن تیزش می‌گذشت و چنان منش صریح و قوی که نوسانهای عاطفی اش را قابل تحمل می‌ساخت. او در جوانی و در بهترین حالت هم خودش از دنیا رفت، اگر پیشتر می‌پایید... شکست ایده آلهایش در حضور چنین مردی، مردم نوحاشه و هوشمند و

پژوهنده‌ای که نامهای بزرگ از میانشان برخاسته است، تأییدی بر حسن انکای سیمین می‌نهند. شاید اگر زنی جز او، مقابل این مرد قرار می‌گرفت، یکسره خود را می‌باخت. سیمین دانشور اما، پیش از آن‌که به اقتدار نویسندگی خلأق پی ببرد، جهان روحی مستقل داشت که سهم مهم آن دارا بودن یک شخصیت اجتماعی قابل احترام به‌عنوان مدرس و سردبیر نشریه‌ای هنری است و هم استقلال مادی که در نظر من مهم‌ترین پایه‌های هویت‌ساز یک زن‌سازگار با شرایط جهان پیش‌تاز است. زنی که مجبور به معامله نیست. اجباری به لاپوشانی‌های جورواجور ندلود می‌تواند انتخاب کند، حتی نوع خدایش را. می‌تواند انتخاب کند، نام و نوع روابط فردی و اجتماعی‌اش را و چنین زنی به تدریج صریح، شجاع و راستگو می‌شود و آنچه را که سهم بسیار خصوصی و سری حمیق‌ترین پایه‌های روحی اوست، چون ذخیره‌ای با ارزش، پیوسته می‌اندوزد.

سیمین دانشور، فراره این حرکت درونی قرار گرفت. به نظر من می‌رسد که او هنگامی که در آرایش سعادت‌آفرین نوازشهای جلال، به خواب می‌رفت، در آن باغ پنهان درونی را می‌گشود و تنها به گردشی شگرف می‌رفت، تا دانه‌های «سوروش» را آبیاری کند و نهالها را پیراید.

مرگ جلال، در باغ را در بیداری گشود و نیروی روانی - فرهنگی زنی را که به شدت تکان خورده بود، به هرصه حمل کشید.

دوره‌ای تمام شد و تمام یادها و تجربه‌ها و آموخته‌ها را در وجدانی برانگیخته، به دوره بعد داد. مرگ جلال، کجسم پایان هستی مردمانی بود که به جستجوی بی‌پایان می‌رفتند. نویسنده از این آوار هول‌انگیز، آموخت که به یافته‌های خود با دقت و وسواس، سازمانی هینی و محکم بدهد. اینک باید دست زنی تنها، گم کرده مهر، و خسته از آفتاب احساسهای سنگین و تناقض ابدال و خوانسته‌ها را می‌گرفت و بی‌اینکه خوابش کند، رام و ترییش می‌کرد. پیش از این، او «ایجاب» را شناخته بود. اینک باید با نتیجه‌های تازه، باجریه‌های غیرمتظره، پس از جلال، به آن تفکر هنری سازمان می‌داد. شناخت آنی مسئولیتی فرهنگی و اقدام متعاقب آن، به سرعت تبادر یک اندیشه که طرح خود را در ناسخود آگاهی کامل کرده است. «جزیره» سرگردانی حاصل چنین اقدامی است و دو متن خویش تارخی سزی است «نویسنده واژه را به تمثیل مبتدل کرده است»

جزیره‌ای به وسعت زمین

سیمین دانشور، پس از مجموعه قصه‌ای که کی سلام کنم؟ که دارای دو داستان قابل بحث و بررسی هنر داستان گو تانویگی است، «سوزنا» و «مار و مرد» زمانی نزدیک به ده سال، رمان بلند «جزیره» سرگردانی را در دست دارد. در زمانی بیش از این، آنچه از رفتار و عملش دیده‌ام، خصوصیات است که به قهرمانانش بخشیده است به اضافه دیده‌ها و یافته‌ها. رمان فرصتی است که نویسنده در آن به تمامی خویش می‌پردازد. به این دلیل، ما «سوروش» و «جزیره» سرگردانی را به عنوان دو مقطع مهم از دوره‌های

کار او در نظر می‌آوریم. هر دو اثر دیدگاهی یگانه دارند، اما دید و داوری نویسنده در آنها متفاوت است. «سوروش» در لبه دوره‌ای است که در آن «جزیره» سرگردانی نوشته می‌شود و تثر نویسنده، تکاملی ویژه می‌یابد و از روایتگری به طرحی خاص از «گروتسک» می‌رسد.

سیمین دانشور می‌گوید:

- از روزگار سیلی خورده‌ام.

و مرگ عزیزان را می‌شمارد: پدر، مادر، برادر، خواهرزاده چون فرزندان، و سر همه، جلال.

- از سیلی خوردن‌ها، طور به طور شده‌ام.

آیا مرگ تنها دو جسم ظهور می‌کند؟ یا این کوبیدن بر طبل بزرگ میان‌سازهاست که ادراک را به جستجوی سریع آوای زمته ولسی دارد؟ مرگ برای همه خطری است، اما بازمانده‌ها این اخطار را یکسان دریافت نمی‌دارند. جلال دارای هستی استثنایی است و مرگ استثنایی. سیمین با گیرنده‌های اسرارآمیزی این مرگ را در «سوروش» پیشگویی می‌کند. حرمان و تعالی در مرگ یوسف زیبا و فروآمیز است و این اوج پایان ایده‌آلیسم نویسنده است. چگونه می‌میرند قهرمانان، و آنان به چرامرگی خویش آگاهانند.

انگار شیپورها می‌دمند و طبلها می‌کوبند، پیکری خوتین باعطر صورتی گل محمدی پوشانده می‌شود، شهری مبهوت در سکوتی سرفراز او را بشوکه می‌کند، اینک تاریکی و غربت و بدوقه دلایمی که مالا مال از مهر و خطه است، به‌سوی ابدیتی پر جلال رفتن -

هنوز راهی دراز باید طی شود تا سیمین دانشور به «حسین نوریان» برسد و مقدماتی سرگردانی چون سلیم فرخی یا مراد پاکدل، در «سوروش» قهرمانان، دوسوی یک مرز مشخص ایستاده‌اند، استعمارگران، نوکران و چاکران و جیره‌خواران و ...

سوی دیگر قهرمانان، شجاع و مطمئن به قصد و مرگی در روشنائی. راهی دراز باید طی شود، تا نویسنده، مرز را برجسته و قومی را نشان کند که از حلب برمی‌خیزند، حاج معصومه با گردن بند کهریای روسی نیز، میان آنهاست. مردمی حقیر، حقارت تاریخی یافته، در اسارت بی‌خبری، بی‌خبری و عشق به بی‌خبری و ولسته به بی‌خبری و شاد در بی‌خبری. قهرمان «هستی» است که پاویال‌گردن میراث و تربیت و ضعفهای زنانه‌اش، سیاسی نیست، استعداد ادراک سیاسی هم در او نیست و کشیده می‌شود به جزو و مدی که شبه سیاسی است. فانتزی سیاسی است.

محدودیت و قلبی کردن «ایسم»ها، به کار آثار واقعی نمی‌خورد. گذر از طرحهای رمانتیکست - امپرسیونیستی خشوند کننده «سوروش»، قابلهای مونه و رنوار و کمی ون‌گوگ؟ یا طنز ظریفش، و رسیدن به امپرسیون - اکسپرسیونیسم جان‌شکاف پس از جنگ جهانی: اتورنک و ادوار مونش - نه اکسپرسیونیسم آلمان، چرا که سیمین دانشور سخت «خدایی» است - کنار کدام سیلی است؟ روزگاری که «مهر را» به مسلخ می‌کشند.

«سوروش» پرسشی مطرح نمی‌کند و جزیره حوادث، به صورتی منطقی، در انسجامی که ذهن نویسنده بر محور اسطوره سیاوش به آن می‌دهد، پیش می‌رود و آنگاه به کلیتی در وجدان جمع دارد. وجدان جمع در میراثی ناگزیر،

برغم شیرین مرگ سیاوشان، خود را می‌جوید، پاسخی می‌جوید، شاید «حال» می‌کند.

«جزیره» سرگردانی، دو مسیر یک جابجایی مهمگین قرار دارد و به استغناء می‌رود قهرمانان جزیری‌اند، حوادث نیز. نمی‌دانم در مجلد دیگر چه پیش می‌آید، اما کتاب اول، مقدمه می‌چیند پرسشهایی مطرح می‌کند، که زمان پاسخگوی آن است. پرسشهایی هم از جانب مخاطب مطرح می‌شود، این تعلیق دیالکتیکی، خواننده «سوروش» را ناخشنود میکند. در آن اثر تکلیف همه چیز روشن است، این یکی دنیای سرگردانی است. آدمها، مرز ندارند. سلیم فرخی را با مراد پاکدل بسنجید، این سنجش چندان سخت نیست، اما ممکن است در او پرگه‌هایی از «مردانه» بیابیم، «مردانه» بسیار ممکن و شایع است و مهم‌تر از این که منطقی است. منطق او طبیعی است، شاد و خوشبخت در بی‌خبری و از این راه ظلمی که نه‌الطقی به دیگران می‌کند. «عشرت» شبیه به او و به «توران‌جان» است که این بار به جای «خاتم فاطمه» «سوروش» نشسته، طبیعی؟ هادی؟ و نهی از جلال و عجب‌انگیز خاتم فاطمه. به آسانی سذ توبه را می‌شکند، و هروس خاطی را پناه می‌دهد که هیچ، بساط سوگوری پسر ناکام را برمی‌چیند. اگر آنطور که خاتم دانشور می‌گوید:

- او به غم پسرش بند شده است، تا از تنهایی بگریزد، برای استدلال کافی باشد، مثل همه، مقاصدی شخصی، رابطه او و دیگران را می‌سازد، پس تفاوت میان حسین نوریان شهید و مامان هستی عشرت طلب نیست.

طراحی تند آدمهای هادی خطری است در کار نویسندگی. سیمین دانشور، این خطر را به یاری روند موزون حوادث و تعادل شخصیت‌ها از سر گذرانده و بی‌شک سالها پیش از این به اهمیت ترسیم آدمها و وقایع طبیعی و هادی پی برده است. تصویر جماعت را نگاه کنید، چند بار، آدمهای هادی را در گردهم آییها در برلن هنگام سخنرانی هینر. آنها که بی‌شک برای ترجمه گوته از شعر حافظ اشک ریخته بودند... آیا او، به عدم حضور قهرمانانی مورد پسند همه با قصد آزمون توانایی خودش فکر کرده است؟

به خطر جابجایی یک مرکز نوستالژیک، باغ زری، با خانه‌های در حال ویرانی در شهر مهیب تهران؟

قهرمانان سرگردانی، سوار تاکسی می‌شوند، به بولینگ و سونا و سلمانی فرهاد می‌روند و سریال تلویزیونی روزهای جد را تماشا می‌کنند. رویاندن باغی از سنگ، «گروتسک» قوام یافته «جزیره» سرگردانی است. «سیمین دانشور» ده سال فرصت داشته تا از پام خانه‌ای در بلندبهای دامنه البرز، در کنار خریشته و دودکش آجری سرخی که جلال خود چیده بود، بایستد و دست و پا زدنهای مذبح‌خانه را تماشا کند، برای مقاصدی که بی‌گذر زمان هم پس حقیر است. اوج ادراک تلخی این حقارت، شوخی طنز است، مفیدترین مکانیسم در مقابل با ناخواستها. «گروتسک» در ترسیم تند و لحظه‌ای شخصیت‌های خیالی و «گروتسک» در سرنوشت‌های واقعی.

آیا بیان زندگی به این کوتاهی، در رنجها و اسارت‌های به گروتسک نزدیک‌تر از هر لحنی نیست؟ ○

هستی، «هست» نیست!

□ پیش از پرداختن به چند و چون حوادث (داستانی) متعدد رمان «جزیره سرگردانی» ذکر یک نکته نه تنها خالی از فایده نیست، که ضروری است: نوشتن مطلب در مورد این رمان، با توجه به تاریخ سیاسی - فرهنگی معاصر کشورمان، چندان هم سهل و ساده نخواهد بود. به عبارت اندکی دقیق‌تر، در خلق آثاری از این دست، که ارتباط تنگاتنگی با واقعیت‌های بیرونی و عینی جامعه دارند، همواره باید راه و سبایی را برگزید که تنها رد پای محو و کم‌رنگی از تاریخ را در خود و با خود داشته باشد. خلق چنین آثاری، به لحاظ ادبی، خطری بزرگ برای نویسنده رمان می‌تواند به حساب بیاید. چرا که عدم تعادل میان «تاریخ» و «شکل هنری قصه» و سنگینی مورد اولی بر دومی همواره به عواقب نامطلوبی می‌انجامد.

در «جزیره سرگردانی» نیز اغلب از حوادثی بحث می‌شود که پیش از آن در تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی معاصر کشور ما، عملاً رخ داده و ثبت شده و بخش اعظم این رمان نیز شباهت‌های از صفحه‌های ورق خورده مراد ذکر شده است. اما بحث بر سر این است که همین «تاریخ» به چه شکلی می‌تواند در کنار خود نقطه عطفی برای ایجاد یک قصه مستقل باشد؟ آیا نویسنده از عهده چنین کاری برآمده است؟

نویسنده، موضوعاتی را طرح می‌کند و از طریق آدمهای قصه خود نتایجی را به دست می‌دهد. حاصل این بحثها و پا، به‌طور کلی، مآجرا و سرگذشت شخصیت اصلی قصه یعنی «هستی» دور از یاد ما نیست، ولیکن مانند هر قصه دیگری باید بررسی و تحلیل بیطرفانه‌ای را طلب کند.

وقتی صحبت از موضوعاتی طرح شده توسط نویسنده به میان می‌آید، به این معنا نیست که این موضوعات، تنها ساخته و پرداخته ذهن و تخیل خود نویسنده است؛ چرا که بخش اعظم موضوعات طرح شده در رمان در خارج از حوزه تخیل این رمان به شکل نهایی خود رسیده است. نویسنده گویی برای نوشتن با انتقال بخشهای مربوط به «تاریخ» رمان را می‌نماید. چیزی آنکه همانند آنچه، وقایع عینی و ملموس گذشته را دقیقاً به همان شکل پیشین خود در اثرش بازتاب دهد. اما آنچه که باید روشن شود، این است که نویسنده تا چه مقدار توانسته آن محتوای روابط اجتماعی، سیاسی و تاریخی عصر جاری

در قصه خود را در یافت درونی یا زیرساخت ذهنش جلب و جذب بکند؟ و این رسوبات ذهنی به چه نحو و شکلی از خلال زبان به طرف تشکیلی مشکل‌نمایی (فرم و ساختار) حرکت کرده است؟

برای پاسخ گفتن به این سؤالات به ناچار باید به متن مراجعت کرد و آن را از درون کاوید.

قصه، قصه دختری است به اسم «هستی». او در یک خانواده متوسط به دنیا آمده و به همراه برادرش، شاهین، در کنار مادر بزرگش زندگی می‌کند. پدر «هستی»، حسین نوریان، از یاران و هواداران دکتر «مصدق» بوده و جان خود را در راه حفظ و حراست از جان «مصدق» از دست داده. مادر «هستی»، مامان هستی، پس از مرگ شوهر خود، فرزندان را رها کرده و با مرد پولداری به اسم احمد گنجور ازدواج کرده. «هستی» بزرگ می‌شود و به دانشگاه راه می‌یابد و در آنجا با پسری به اسم «مراد» آشنا می‌شود. «مراد» درگیر مسائل سیاسی است و افکار و مبارزاتی مانع ازدواج او با «هستی» است. «هستی» هرچه اصرار و پافشاری می‌کند «مراد» پایش نمی‌گذارد و طفره می‌رود. تا این که سرکوه مرد جوان دیگری به اسم «سلیم» پیدا می‌شود. «سلیم» برخلاف «مراد» یک آدم مذهبی و فرزند یک خانواده متمول است. خانم فرخی، مادر «سلیم»، «هستی» را برای پسرش در نظر می‌گیرد. اما «هستی» همچنان به «مراد» می‌اندیشد و از همان ابتدا با اشخاصی نشست و برخاست می‌کند که عقایدشان درست نقطه مقابل عقاید «مراد» است. آنها افراد پرزوایی هستند که به برجی رسیده‌اند و این برجی بیشتر به معنای ابتذال است:

هستی نمی‌دانست چرا به هوسها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد؟ نمی‌دانست چرا وابستگی او و برادرش شاهین به مامان هستی بی‌حد و حصر است؟ آیا جذباتیت او می‌تواند نشان دهد؟ آیا هستی دو ته دل، جهانی را که مادرش در آن می‌زیست، ترجیح می‌داد؟ آیا دنیای مادرش درهایی را به روی او می‌گشود که در زندگی او با مادر بزرگ، امکان دسترسی و گشایش چنان درهایی نبود؟ اما هستی که درها و آدماهای پشت آن درها را گروه بورژوازی مصرف‌کننده توخالی می‌دانست و «مراد» هم که صفتهای بی‌شمار دیگری برای آن موصوف قطار می‌کرد. «مراد» بارها به او گفته بود، اگر می‌خواهی اصالت داشته باشی، باید به مادرت

پشت کنی و از آن طبقه ابله دریایی. خود مراد هم قصد داشت خانه پدری را ترک بکند.

(ص ۱۷)

بخش فوق، کلیدی است برای فهم شخصیت اصلی رمان یعنی «هستی نوریان». «هستی» نمی‌دانست چرا به هوسها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد؟ و «مراد» بارها به او گفته بود، اگر می‌خواهی اصالت داشته باشی باید به مادرت پشت کنی... اگر روی این جمله دقیق شویم، می‌بینیم علت این که «هستی» نمی‌داند چرا بی‌اختیار به طرف مادرش کشیده می‌شود، ناشی از عدم درک و شناخت او از «اصالت» است که مراد «هستی» را به داشتن آن دعوت می‌کند. اما این «اصالت» چیست؟ آیا پشت کردن «هستی» به مادر خود یا بیرون آمدن از آن «طبقه ابله» رسیدن به همان «اصالت» است؟ نه. این جزو مراحلی است که به مرتبه اصالت ختم می‌شود. و به اعتقاد «مراد» این آغاز راهی است که «هستی» را به سمت «اصالت» سوق می‌دهد. اما هستی با اقدام به این عمل، در واقع، به لحاظ درونی از بقیه دور می‌شود و به «مراد» نزدیکتر می‌شود. ولی «مراد» فرصت کافی برای مصاحبت با او را ندارد. «مراد» از ابتدای قصه تا فصل دوازدهم آن، حضور خود را تنها از طریق ذهن «هستی» به خواننده اعلام می‌کند. او در عین حال، تنها کسی است که در بین آدمهای قصه بیشترین تلاش را می‌کند. و به همین منظور اغلب در کنار «هستی» نیست. اما «هستی» وقتی شروع به حرف زدن می‌کند، از جامعه، سیاست، فرهنگ و حتی عشق، در حکم نماینده «مراد» است. او، «هستی»، مستقل از مرد نیست، «هستی» در واقع با انتخاب به افکار و طرز تفکر «مراد»، «هست» می‌شود. این «هست» شدن او موقعی اتفاق می‌افتد که در بحث با دیگری است. اما بلافاصله بعد از بحث و گفتگو اینطور به نظر می‌رسد که «هستی»، در حقیقت، افکار «مراد» را بر زبان آورده و از این طریق اعلام حضور کرده است

«هستی» از پدر آشنایی‌اش با «سلیم»، مدام او را با «مراد» مقایسه می‌کند. و تا جایی که «مراد» در ذهن «هستی» حضور مداوم و برجسته‌ای دارد، این مقایسه‌ها ادامه می‌یابد و به جایی می‌رسد که «سلیم» به تدریج نفوذش بیشتر می‌شود.

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، در چند فصل آغازین رمان تنها به یاد از «مراد» بسنده می‌شود. «مراد» در ذهن «هستی» است، حال آنکه «سلیم» در ارتباط دائمی

با اوست. «سلیم» بعد از دیدارهای پی‌درپی‌اش با «هستی» می‌بیند دختری که عاشقش شده، عقاید به تمامی متفاوتی دارد. و در جایی از کتاب در مورد او می‌گوید:

دختری که عاشقش شده‌ام هزار و یک هیب شرعی و عرفی دارد. از نظر عقیدتی هم درست نقطه مقابل من است. خوشگل هم نیست، سنش هم زیاد است. ضمناً عاشق مرد دیگری هم هست.

(ص ۱۶۰)

درواقع این خود «هستی» نیست که به نظر «سلیم» هزار و یک هیب شرعی و عرفی دارد، بلکه اختلافی است میان عقاید «سلیم» و «مراد»، که توسط «هستی» بروز می‌کند. گویی هستی، «هست» نیست.

به دنبال این، هستی به دلیل عدم دسترسی به «مراد» راهی جز پناه بردن به «سلیم» نمی‌یابد و در آن حیص و بیص «سلیم» در نظرش برجسته و برجسته‌تر می‌گردد تا این که عاقبت زن به ازدواج با او می‌دهد. «مراد» می‌رود و «هستی» از آن «سلیم» می‌شود:

چشم مراد که به هستی افتاد گفت: مادرت سر قرا هم از راه به دو برد؟ برای کسی خودت را اینطور ساخته‌ای؟ روسری... چنک...

(ص ۳۱۶)

... مراد که رفت، سلیم و هستی آدم و حوای زمانه با اصحاب بهم نگریستند. در سرنوشت نبودند. در جزیره سرگردانی هم نبودند. در حوضخانه مقر سلیم بودند...

(ص ۳۲۵)

محور و موضوع اصلی رمان، به طاهر، ماجرای عشقی «هستی» با «مراد» و «سلیم» است. اما این ماجرای عشقی و روابط عاشقانه در جوان به هیچ وجه نمی‌تواند موضوع جدی و جدیدی برای یک رمان امروزی محسوب گردد. و در عین حال غیرمنصفانه خواهد بود اگر درباره انتخاب نویسنده مجرب آن چنین رأی و نظر صریح و آشکاری ارائه داد. ولی اگر، تنها، طرح این ماجرای عشقی مورد نظر نویسنده آن نیست، پس چیست؟ به نظر رانم این مسطور، قصد نویسنده، به طوری کلی، رفع پاره‌ای از سوءفاهم‌هایی است که در جامعه نسبت به بعضی از مسائل وجود داشته و دارد. در عین حال بخشی از آن مربوط به خاطرات نویسنده و در نهایت شرکت دادن خود به عنوان یکی از شخصیت‌های کتابش است؛ که می‌توان از این حیث آن را یک «اتوبیوگرافی» نیز نامید. همچنان که ما در صفحه ۵۷ می‌خوانیم:

هستی می‌نشیند و می‌گوید: و هر کس با شما دمخورد می‌شود فوراً متوجه سادگیتان می‌شود.
- یعنی خریّت را در پیشانی‌م می‌خواند.
- و شما تن به استثمار طرف می‌دهید.
- یعنی می‌گذارم سوارم بشوند.
سیمین می‌خندد و می‌افزاید: ترا خودم ساختم‌ام و حالا جلوم درمی‌بایی؟

هستی آرام شده، می‌گوید: مرا پدر و مادرم ساخته‌اند که هیچ کدانشان و اندیشه‌ام.
سیمین می‌گوید: مقصودم به کلی چیز دیگری بود.

«هستی» را خود خانم سیمین دانشور ساخته است اما از آنجایی که «هستی» در افکار و باورهای خود دچار یک تردید و آشفتگی است، شخصیت مستقلی نمی‌تواند به حساب بیاید چرا که در جریان حوادث رمان، ابتدا با نکیه بر «مراد» پیش می‌رود و بعد برای ادامه زندگی و حیات خود به «سلیم» متوسل می‌شود. اما برای آن که این موضوع واقعیت داشته باشد و «هستی» یک شخصیت واقعی پیدا نکند باید علاوه بر این که قصه عشقی خود را زندگی می‌کند پای مسایل دیگری نیز به میان بیاید تا «هستی» و ماجرای او دلایل لازم و کافی خود را کسب کند. و در اینجا چیزی که مهم است، این است که «هستی» با چه انگیزه‌ای از «مراد» به «سلیم» می‌رسد؟ در اینجا نیز باید به صفحه ۱۷ برگردیم و علت و ریشه این انتخاب را در لابلای مفاهیم جملاتی که از درون «هستی» حکایت می‌کند، پیدا کنیم: مادر «هستی»، مامان هستی، شوهر مبارزی داشته که در راه حراست از جان یک رهبر ملی جان باخته. بعد مامان هستی با یک مرد پولدار ازدواج کرده است اینجا «هستی» نیز درست در موقعیت مادرش قرار می‌گیرد. او قبل از آن که اشتباه مادرش را تکرار کند، «مراد» را به نفع «سلیم» رها می‌کند. «هستی» در واقع به تعریف جامعه یک دختر غیرخادی نیست؛ سیاسی نیست، هنرمند نیست، او اینها را برای رسیدن به آرزوهایش دستمایه خودش قرار می‌دهد و بی آن که از درون متحول شود و به استقلال برسد تنها دلش می‌خواهد آدم‌های برجسته را ستایش کند. از این رو او می‌داند چرا به هوسها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد. برای همین یکبار درباره «مراد» می‌گوید: «او تنها مردیست که می‌دانم مرا استثمار نمی‌کند. به من امکان می‌دهد که زن نوی که می‌خواهم، بشوم.» و باری در مورد سلیم چنین می‌گوید: «... از حالا هر شعری را برای تو می‌گویم. تو شعر من، تنها مایه دلخوشی من در این دنیایی.» □

در این رمان به نظر می‌رسد که در بین آدم‌های قصه توزیع عادلانه افکار به نحو مطلوب انجام نگرفته است. به عبارت دیگر نفوذ و تأثیر تاریخ بر ذهن نویسنده تنها به بازگویی مسایلی محدود می‌شود که برای خود نویسنده از اهمیت فراوانی برخوردار است. به همین جهت به جای این که آدم‌های قصه در برابر هجوم عناصر تاریخ، زندگی مستقلی داشته باشند و یا حتی زندگی مستقل خود را بر هجوم عناصر تاریخ تحمیل کنند، در واقع این نفوذ و تأثیر شدید تاریخ است که از آن آدم‌ها فقط به عنوان ابزار و وسیله‌ای برای احیای دوباره خود استفاده می‌کند. از این رو حتا در مواردی که ذکر تاریخ خود قصه ضروری به نظر می‌رسد، به جای تاریخ قصه، تاریخی بیرون از حوزه رمان وارد جریان قصه می‌شود و روال طبیعی و منطقی آن را به هم می‌زند. داستان، موقعی که در معرض هجوم واقعیت بیرون قرار می‌گیرد و به توسط آن به حرکت واداشته می‌شود، قبل از حرکت چفت و بست آن به نحو مطلوب صورت نمی‌گیرد. به دلیل این که جنس واقعیت یا تاریخ

بیرونی با جنس تاریخ خود قصه و فضای جاری آن یکی نیست. و باید پیش از ورود تاریخ به درون قصه آن را از صافی مکانیسم ادبی گذرانند. در غیر این صورت این ترکیبها، ترکیبهای مکانیستی از آیه خواهند آمد. و هیچ چفت و بستی صورت نخواهد گرفت؛ چه صوری و چه در یافت درونی اثر... و مشکل همه‌ای که بر سراسر این قصه بلند حاکم است، این است که به لحاظ اجرای ادبی در فقر است. به نمونه‌هایی از ترکیبها توجه کنید:

تصویر جلال آل احمد روی دیوار مجاور بود. سلیم نگاهی سرسری به آن انداخت و گفت: این عکس جلال را دیده‌ام. هستی گفت: آخرین عکس جلال است. مهندس منجمی در آلودگی جلال در اسلام گرفته.

سلیم نشست و هستی حضور نگاه سلیم را در چشمهای خود پذیرا شد. آن چشمها چه رازی داشتند؟ چه نامی؟ چه صفتی؟ چه مغناطیس؟ آهن‌ریا؟ دریاچه‌ای به قلب ناشناخته؟ آن چشمها هستی را به دریا، نه، به اقیانوس آرام می‌کشاند...

... سلیم می‌گفت: آنتهای قوی ملکی پیش از همه، کل نظام فوری را مورد تردید قرار داد و دیکتاتوری پروتاریا را...

(ص ۲۸)

هستی دهن کجی کرد: به جلال آل احمد بی حد علاقمند بودم و هستم. مردی بود که طیف داشت، چطوری بگویم حال...

(ص ۳۲)

شاهین می‌گفت: آقای قرخی، اینطور که پیداست شما پیر و دکتر علی شریعتی هستید.

سلیم گفت: نه، من جلال آل احمد را ترجیح می‌دهم. (ص ۷۶)

پیژن گفت: حرفهای جلال آل احمد را می‌زنی. هستی پرسید: مگر تو کتابهای آل احمد را خوانده‌ای؟ پیژن گفت: پدرم همه جور کتاب برایم می‌فرستاد. (ص ۱۲۰)

و نمونه‌های دیگر...

در این رمان گویی اطلاعات آدم‌های قصه دوباره آقای جلال آل احمد و کلاً چند مرد سیاسی، کم و بیش به اندازه اطلاعات خود خانم سیمین دانشور است. اما به رغم سعی نویسنده که خواسته تا از شخصیتی که در حافظه و یا آدم‌های قصه‌اش حضوری برجسته و شایسته دارد، یک چهره ملی بپردازد، این چهره همچنان به حالت پیشین خود باقی مانده است. و با وجود این همه احساسات و عواطف است که «هستی» هست نمی‌شود. کتاب تنها در فصلهای درازدهم و هیجدهم تکان خوبی می‌خورد، اما «سروشون» حال و هوای دیگری داشت... و ای کاش این رمان در زمان انتشار رمان «آواز کشتگان» دکتر براهنی، منتشر می‌شد

با این همه، داستان درد نکند مادر من. که نشسته‌ام و نوشته‌ام و نوشته‌اید، زنده باشید. ○

۲۳ / آذر / ۷۲ - تبریز

چهار زن

برداشتی از سووشون و جزیره سرگردانی



سرگردان من است که می خواهد آرام باشد و آرام بماند. برخلاف پلشتی های زندگی که می خواهند بر من چیره شوند و نا آرام کنند من مبارزه می کنم. روح من مبارزه می کند. من نه ترسوم، نه محافظه کارم. یوسف گفته بود که تو آنقدر نرمی که هرکس هرطور دلش بخواهد، تو را شکل می دهد.

هستی حاج و واج مانده بود. نالید: من هم نرم شده ام اما نه در تجربه های درد آلود زندگی، بلکه در عشق. گوش کن صدای طنبور می آید، و من خود را در خلا احساس می کنم. می توانم پرواز کنم. به هر کجا که بخواهم می روم. بدنم نرم است. تمام حجم مخزن مایع سیالی است که روان می شود. مرا نگاه کن.

زری از درون آینه هستی را دبد که در فضای اتاق معلق است. دو چشم سیاه مانند دو پته جقه که به هر سو می چرخند. بعد به شکم خود نگاه کرد، که با آن سنگینی هرگز نمی توانست از زمین جدا شود. نام زمین دلش را فشرد، و خون در رگهایش داغ داغ حرکت کرد. عجیب بود. این حالت فقط در رابطه عاشقانه اش با یوسف به او دست

من سایه ندارم. و اندیشید: چرا راستی چرا سایه ندارم؟ زری در ذهنش گذشت که شاعری نون را به درخت زیبا و بی سایه تشبیه کرده است. و اندیشید: من سایه دارم چون هستم. و واقعیم. این نشانه بودن من است. و این طفل که به نامم گره خورده مرا کامل تر می کند.

در آینه نگر است. هستی را دید که روی تخت نشسته، شاید هم دراز کشیده بود. نتوانست تشخیص بدهد. شاید به این دلیل که تن هستی محو بود، و فقط سر داشت با دو چشم سیاه، و لبانی که گوشه هایش می لرزید.

لیان هستی دوباره لرزید: زری! فکر می کنی چرا من سایه ندارم؟ من از هیچ چیز نمی ترسم. همیشه حرفم را می زنم. ولی باز سرگردانم. سلیم می گوید: این سرگردانی عارفانه است.^۱

زری خندید و از ذهنش گذشت: حالا می فهمم که چرا هستی سایه ندارد. چون عینیت ندارد و ذهنی است. می خواست هر چه را که از ذهنش گذشته بود به او بگوید. اما فکر کرد نکند دخترک را آزرده کند، و آرامشش را برهم زند. یکباره گفت: نه این ترس نیست بلکه روح

زری گفت: به نظر تو چرا من می ترسم؟ هستی گفت: برای این که سایه ات بلند است. وقتی سایه ات کوتاه شد، و با تو یکی شد دیگر نمی ترسی. زری خاموش ماند، و خودش را در آینه برانداز کرد. پوستش شفاف شده بود. خون زیر پوستش جریان آرامی داشت. سرش را با تمام دردی که داشت روی گردنش با تناسب و زیبا نگاه داشته بود. با لباس سیاه و چسبان و بجای که نوری شکمش بود، به نظر خودش ابهتی پیدا کرده بود. اندیشید: نه این ترس نیست، پس چیست؟

همیشه دلش می خواست حرفش را بزند و هیچ چیز و هیچ کس مانعش نشود. حالا در حضور آینه و کنار هستی می توانست واقعیت خود را بهتر بشناسد. پس بی مقدمه از هستی پرسید: سایه تو چی؟ بلند است یا کوتاه؟ هستی درحالی که می خندید و چشمهای سیاهش موج برمی داشت گفت:

می داد. اندیشید: باید این نام مثل عشق مقدس باشد. و زمزمه کرد: زمین... و خیلی بلند گفت:

هستی! من زمینی هستم. من می ترسم، مبارزه می کنم. شک می کنم با همه چیز کشتی می گیرم، با روحم، با افکارم، با جسمم، با فرزندم، با مردم، و با اندیشه های شوهرم یوسف. حالا می فهمم که این نرمن چیز بدی هم نبوده. اگر درست حرکت کنم... این را باید همان شب می فهمیدم نه حالا

لبه های هستی در فضا لرزید: کدام شب؟

همان شب که یوسف به من «سبیلی زده» و گفت «که در غیاب او فقط یک مترسک سر خرمتم» و من گفتم «ترسیده بودم» ترس از دست دادن خانواده ام را داشتم. و او گفت «وونی نرم شدی همه ترا غم می کنند»

و من گفتم: «تو شجاعت مرا از من گرفتی». آن قدر با تو مدنا را کرده ام که دیگر مدنا را عادت کرده. او خشمگین فریاد زد: «تو از روی غریزه، نمایشی به اسم شجاعت دادی. غریزه خام تصفیه نشده» من باید می گفتم من مبارزه می کنم، همین طور که تا به حال کرده ام تا غریزه ام به عقل و معرفت تبدیل شود. و این درست ترین راه حرکت من بود. باید می گفتم کارهای تو شجاعت نیست. بلکه وظیفه هر انسان است. اما به خاطر کمبود انسان آزاد کارهای شجاعانه است. و این تنهایی همیشه درد من هم بوده. و تا سرگردانی تو (رو کرد به هستی) ادامه پیدا کرده است. من باید همین طور هر حرفی داشتم می زدم. و از همین راه به یوسف نزدیک می شدم. آن قدر نزدیک می شدم که تنهایی او و من یکی می شد. ولی من این کار را نکردم. مثل بیشتر زنها ول کردم. با خودم گفتم: «اگر کمی دیگر بکشم بدهم یک دعوای درست و حسابی در پیش خواهم داشت.»

زری زد زیر گریه، مدتها بود هستی پایین آمده بود، چشمهایش چون دو گوی سرگردان رنگ به رنگ می شد. لبهایش به خنده گشوده شد. آهسته گفت: منظورت را می فهمم، تو درست می گویی، هوز هم دیر نشده. می توانی هرکاری که می خواهی بکنی و شکل دلخواهت را بیایی. و چشمهایش را با درد روی هم گذاشت.

زری ادامه داد: می دانی هستی! آن شب که یوسف را کشتند من هم مانند تو مرز تعلیق را چشیدم. چون جسمی سوال روان شدم در تمام خاطراتم. تاب می بود بین کابوس و رؤیا. زمان را از همه چیز گرفته بودند. هر جا می خواستم می رفتم. و هر که را می خواستم می دیدم. به تمام جهان و آینده و گذشته سفر کردم. رنج کشیدم. درد داشتم. زخم خوردم. و گذشته زخم زدم. دوباره آفریده شدم. خود را زبایاندم. آبدیده شدم. برخاستم تا عصبان کنم. و این تازه آغاز راه بود. ابتدای زندگی واقعی من بود. اما افسوس که ادامه نیافت. راهم قطع شد. زندگی داستانی ام متأسفانه همین جا به پایان رسید.

هستی با خود گفت: اگر او ادامه پیدا می کرد دیگر بودن من مفهومی نداشت.

حالا هستی چشمهایش را باز کرده بود. تا «هرچه را در دل داشت برای زری بگوید» می خواستم از همه چیز فرار کنم. از واقعیات تلخ و کسل کننده. از مراد که با سیاست ازدواج کرده بود و پایان کارش معلوم بود. از مادرم که به قول خودش می خواست «سد جنسیت را بشکند» آن هم با

«مردان خان» مرد را لایبالی و نوکر مآبد از مادر بزرگم که معصومانه رؤیای مرگ پسرش را رقص و شب پر و بال می داد. از «شاهین» که خودش چیزی نداشت و فقط ادای این و آن را در می آورد از خودم که سرگردان در رأس مثلث عشق نشسته بودم. از یک طرف «مراد» بود که تا گلو در سیاست غرق شده بود. و از یک طرف «سلیم» پیدا شد. زندگی روزمره اداره و خانه داشت مرا می پوساند. به سلیم پناه بردم. او می گفت: «من به مبارزه مسلحانه اعتقاد ندارم، امکان دیکراسی را از بین می برد» او از «مهدویت انقلابی» سخن می گفت. راستش «من هم مثل همه زنها به یک قانون گرم و چند تا بچه احتیاج داشتم» ستم بالا رفته بود. می خواستم سر و سلمانی بگیرم. به مراد گفتم: «اگر تو نخواستی پدر بچه های من باشی ناچارم تن به ازدواج خواستگاری دیگر بدهم» مراد می گفت: «خیال کن ازدواج کرده ایم. ما که از هر زن و شوهری به هم نزدیک تریم.» می دانی زری سلیم آرامش می کرد. می گفت: «حیرانی تو هارفاه است.»

زری لبخند می زد و می گوید: پس تو قبل از این سایه داشتنی.

هستی می گوید: منظورت ترس است؟ و آهسته ادامه می دهد: گاهی فکر می کردم، بی نیازم، «قلبم راضی به اسارت شوهر نبود» همیشه با خود می گفتم «مگر حتماً باید شوهر کنی» و گاه می گفتم «وعلی» ای کاش به قول نو و سیمین «دنیا دست زنها بود. زنها که زاییده اند» یعنی خلق کرده اند و قدر مخلوق خودشان را می دانند. شاید مردها چون هیچ وقت عملاً خالق نبوده اند آن قدر خودشان را به آب و آتش می زنند تا چیزی بیابند.

زری می گوید: معلوم نیست ما با این حرفها می خواهیم از مردها طرفداری کنیم یا از زنها. معنی این حرفها این است که زنها به طور طبیعی زایمان می کنند. اما مردها مجبورند خودشان را به آب و آتش برزند تا خلق کنند. پس معلوم است که هر دو می توانند خلاق باشند. منتهی این دو قدرت خلاصه با هم فرق می کنند. به گمانم زن و مرد چه بزیاید چه نزایند باید خلق کنند. باید به قول سیمین «درخت بیلاری و روشنگری باشند» چون قبل از مرد و زن بودن انسانند.

هستی گفت یاد می آید روزی شاگردی سر کلاس سیمین از او پرسید: «شما مسئله ای به نام زن هرگز نداشته اید؟ و سیمین گفته بود. خودم تلاش می کنم کمتر داشته باشم. تو هم تلاش خودت را بکن»

زری گفت: این طور نیست که بخشی از زندگی به مرد تعلق داشته باشد و بخش دیگر به زن. کل حیات و مبارزه برای حفظ و اعتلای آن به زن و مرد مربوط می شود. هیچ کدام حرسه خاص و مشخصی ندارند.

هستی می گوید: اما سلیم «مخالف کار کردن زن است» می گوید: «منی خواهم زنم هم در خانه کار کند و هم در اداره».

زری گفت: «سلیم» از آن دسته مردهاست که حیات را هم زنانه مردانه کرده اند.

هستی ادامه داد: سلیم می گوید: «اندر هستی عارف را شک صورت نگیرد و اندر چگونگی وی عقل را مجال نباشد».

مراد می گوید: «اگر آدم به چنین حالتی برسد در مرز جنون است» و من می گویم: «درست نفهمیدم. اینجا از سر من زیاد است».

زری گفت: سعی کن بفهمی. این خیلی مهم است. هستی ادامه می دهد: «سلیم عقیده دارد که ما خیال می کنیم مفاهیم را منتقل می کنیم ولی نمی توانیم».

مراد می گوید: «پس چرا می نویسید؟» سلیم می گوید: «در برابر کلیات و جملات حالایی دست می دهد. مسئله مهم حال است نه قال، حالی که قابل انطباق با واژگان نیست».

هستی ادامه داد در این حال بودیم که «صدای طنبور درویش مفتون بلند شده» «سلیم چشمها را بسته بود و به راست و به چپ تکان می خورد. ناگهان احساس کردم من هم خودم را دارم تکان تکان می دهم به راست و به چپ» درست مثل سلیم. به سلیم گفتم: «اینجا آدم را در هوا می چرخانند و رها می کنند. تا جایی فرود بیاید. تا شاید جرقه ای در ذهنش برزند» و معصومانه سؤال کرد: به نظر تو اینطور نیست زری؟!

زری همین طور که در برابر آینه ایستاده بود. دست برد و لباس سباه را که حالا خیلی تنگ تر شده بود، و شکمش را می آزد از بالا تا پایین پاره کرد. لباس پایین پاهایش به زمین افتاد. حالا پرنه با شکمی برآمده ایستاده بود. لاغر و سپید با موهای افشان بر پشت گردنش. به اسب لاغر و بارداری می مانست که دستهایش را بالا گرفته و راست ایستاده باشد.

حالا هستی کنار زری مقابل آینه ایستاده بود. آهسته دست بر فن لاغر و سپید زری گذاشت و با هراس گفت: نمی توانم لمس کنم. می بینم ولی نمی توانم.

زری خندید: گفتم که من ترا به تمامی نمی بینم، چون عینیت نداری و تو مرا نمی توانی لمس کنی چون من زمینیم.

هر دو خاموشی در آینه نگرستند. و با هم یک جمله در ذهنشان گذشت. و هر دو با هم به زبان آوردند: ما هیچ یک کامل نبودیم.

هستی گفت: حس می کنم آینه دیگری هم اینجا هست که ما هر سه را می بیند. هر سه مان در آن دیده می شویم. زری خندید و آهسته گفت: ما دوباره در آینه جاری می شویم. هر چه بگذرد کامل تر می گردیم. ما احتیاج داریم، هر چه بیشتر بیندیشیم، سعی کنیم، راه برویم، همه را در خود بگیریم. و با چشمی نه فقط از روی غریزه که با ادراک به تمامی پدیده های هستی بنگریم.

آن روح سرگردانی که ترا برگزیده است، شاید نمی خواسته به قدرتهای من واقف شود. و تمام کارآییهای مرا بپشتاند.

بغص گلوی زری را گرفت. می خواست گریه کند، ولی نکرد. دست برد از کنار آینه شیشه «سبزی را که دری سفید داشت برداشت و بو کرد» چشم به آینه دوخت. لبخندی زد و خواند:

و کاری کنیم ورنه خجالت برآوریم

روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم ○

۱ - هرچه در گویه آمده است، نقل از دو کتاب جزیره سرگردانی و سوشون است.

تأملی در بره‌های بی‌شبان

«سیمین [دانشور] دلش می‌خواهد ضمن نوشتن یک قصه عاشقانه پر از شادی و امید بمیره» (ص ۷۳)

«سرگردانی» در همه ارکان آن موج می‌زند. این همه با زبان و تکنیک به هنگام خانم دانشور زیبا و خواندنی است. اما از منظر کنجکاوی و کنکاش جا دارد به موقعیت تاریخی و کارکرد این رمان نیز توجه‌ای گردد تا دریابیم نویسنده آرمان‌خواه این اثر داستانی، در کجای زمانه‌اش ایستاده است؟

ساختار رمان «جزیره سرگردانی» همانند دایره بسته‌ای است که در همه حال شبیه روایت در آن بی‌هیچ‌گونه پیچیدگی و در یک خط مستقیم، یکدست و یکسان پیش می‌رود. در کانون این دایره، «هستی نوریان» قرار گرفته و بر حول محور این کانون، شعاع‌هایی با فاصله‌های متفاوت ترسیم شده‌اند که هر کدام به مناسبت‌هایی با کانون دایره یعنی «هستی نوریان» در ارتباط هستند و در مرتبه‌های بعدی هر یک از شعاع‌ها نیز در مقاطعی، در هم‌ایگی و یا در امتداد یکدیگر موقعیت خود را می‌سازند. به عبارت دیگر، گروهی در درون دایره «هستی» یا «هستی نوریان» مرتبط‌اند و در موقعیت‌های مختلف توسط نویسنده به صحنه کشیده می‌شوند تا نقش خود را بازی کنند. نویسنده در آراستن چنین ساختاری، زاویه‌های مختلفی را انتخاب کرده و به مقتضای طبیعت

سرگردانی، بی‌شک نمادی از یک چرخه پسته سیاسی - اجتماعی است که در آن همه وقایع، با میل و تجربه شخصی نویسنده همراه است. اما تمام بازیگران این میدان، جای اندیشگی خود را دارند و خانم دانشور پس از سالها تأمل، واپسین اندیشه‌های جلال آل‌احمد را در عرصه سیاست و فرهنگ با نوهی مدرنیته درهم آمیخته و راه نجات را در این دیده که همه چیز در آخرین تحلیل، در «بازگشت به خویش» خویش معنا دارد و سیاست همانا آفت تسلاهاست!

«جزیره سرگردانی» برآمدی است از اندیشه‌های سیاسی - عاشقانه که جذابیت دراماتیکی آن می‌تواند خواننده را تا مدتها به خود مشغول دارد و هر کسی به راحتی قادر است در پستوهای این قصه، خلوت کند و گذشته نزدیک این مرز و بوم را به تماشا بنشیند و بار دیگر به مرور نسلی بپردازد که به سادگی در گرداب «سیاست» فرو افتاده و امروزه نیز شاهد دستاوردهای یا سبب و یا بی‌سبب خود است!

نویسنده، در این زمان به مصاف واقعیت‌ها نرفته است، بلکه درست به موازات وقایع حرکت کرده و خواننده غمگین این روزگار را به جایی برده که حدیث کهنه

تا پیش از رمان «جزیره سرگردانی» هرگاه پرسیده می‌شد که جایگاه خانم دانشور در افق داستان‌نویسی در کجا واقع شده است؟ گفته می‌شد: در مرتبه و موضع «سووشون». البته در این پاسخ علاوه بر کلی‌گویی، نکته بسیار ظریفی نیز وجود دارد و آن یادآوری این پرسش است که چرا پس از دو دهه که از عمر «سووشون» می‌گذرد، خانم دانشور، تنها به دیدن ماجراها قناعت کرده و چیزی به کارنامه‌اش بیفزوده است؟ اگرچه در نیمه دوم سال ۷۴، سر از جیب تفکر بدر می‌آورد و بار دیگر مقوله عشق و سیاست را در قالب رمانی تازه و پرکشش به مشتاقان ادبیات داستانی عرصه می‌دارد.

«جزیره سرگردانی» به اعتباری می‌تواند محصول سالها چله‌نیشی نویسنده باشد که در آن، سرگذشت و «هستی» نسلی که در دهه چهل بالیده و در دهه پنجاه به بن‌بست رسیده، به تصویر کشیده شده است. نویسنده برای بازیگری تقابل دیرینه اندیشه «چپ» و «راست» و همچنین برای اثبات حرفه‌اش از کارکرد چهره‌های معروف سیاسی و فرهنگی ۵ دهه اخیر، مدد جسته است. «جزیره

کار، همه روایت را به سوم شخص واگذار کرده است و تنها در فرصت‌های لازم، واگویی درونی را به «هستی» و دیگران نیز وانهاده است. همچنین در هر بخش از داستان، نویسنده پاساژهایی را گشوده تا به اختیار رمان، به موقعیت داستان توسیع بیشتری بخشیده باشد. که گاه این گشاده‌ستی بر شانه داستان سنگینی کرده و گاه به درازنویسی کشیده شده است.

«هستی نوریان» یازمانده پدری شهید و مادری عیاش در وسط ممرکه روشفکری دهه پنجاه ایستاده است و «سلیم فرخی» و «مراد پاکدل» در طرفهای راست و چپ وی واقع شده‌اند و هر کدام سعی دارند جهان‌بینی خاصی خود را در قالب تئوریهای رایج زمانه به «هستی نوریان» ارائه دهند، تا بلکه آتش انقلاب تیزتر و تندتر شود!

از سوی دیگر مادر «هستی نوریان» با تازه به دوران رسیده‌ای به نام احمد گنجور ازدواج می‌کند و گنجور با ایجاد ارتباطاتی آنچنانی با امریکائی‌ها، و زد و بند با دولتمردان، به رشد لازم دست می‌یابد و در کنارش «مامان عشی» نیز به اشرافیت مورد علاقه‌اش می‌رسد و «هستی نوریان» در ارتباط با این خانواده مجبور می‌شود خود را با شرایط موجود تطبیق بدهد. از طرف دیگر، توران جان - مادر بزرگ - که با «هستی» و «شاهین» زندگی می‌کند، چون تجسم تاریخ روزگارش، شهادت پسر را دستمایه کارش قرار می‌دهد و اینجا و آنجا از نجات مصدق و شهادت فرزندش افسانه‌ها می‌سازد. گفتنی است که روایت خانم دانشور از زندگی جماعتی که در سالهای دهه پنجاه با باورهای خاص می‌زیسته‌اند، در واقع تاملی است بر بُعد اجتماعی و سیاسی روزگار ستم‌شاهی و فساد که از این رهگذر سراسر جامعه آن روزگار را به کام خود فرو برده بود. خانم دانشور در نشان دادن فضای آن سالها، از یکسو به جریانهای روشنفکری - چریکی نظر دارد و از سوی دیگر به ابتذال و انحطاط حکومت، به همین خاطر برای بیرون آمدن از بن‌بست تز «بازگشت» را مطرح می‌کند و شرایط دشوار و ارزشهای حاکم آن روزگار را به زیر سؤال می‌برد. نویسنده در همه جای داستان، به تبلیغ نوعی از «عرفان» می‌پردازد که بیشتر به «مدینه فاضله» شباهت دارد تا به موقعیت درگیر در کشورهای جهان سوم.

لذا می‌بینیم به غیر از «مراد پاکدل» بقیه شخصیت‌های داستان در این راه با نویسنده همراه و هم عقیده‌اند و نویسنده در هر فرصتی که بدست می‌آورد، تلقی خود از «نجات و رستگاری» را مطرح می‌کند و در این راه الگوهای چون مصدق و خلیل ملکی و آل‌احمد و شریعتی را پررنگ تصویر می‌کند که گویا قرار است همه آدمها با الگوهای از این دست وارد میدان شوند. نویسنده چهره «مراد پاکدل» را در لابلای حوادث پنهان می‌کند و حتی عشقش به «هستی» را جدی نمی‌گیرد! و در عوض «سلیم فرخی» را به راحتی به مسیر «هستی» می‌کشاند، چرا که پس از خلیل ملکی و آل‌احمد، شمشیر «چپ» کارآیی خود را از دست داده است! و ای یک وقت آن است تا «هرفان» و «مدرنینه» مهار شده رستگاری انسان اینجا و

اکنون را تضمین کنند! برداشت نویسنده آرومانخواهانه و پر از نیک‌خواهی است. اما به راستی در آن روزگار تاریک چه چیزی می‌توانست به تکاپوهای اساسی کمک کند؟ در «جزیره سرگردانی» گروهی برای تعبیر شرایط موجود عمل می‌کند و گروهی دیگر برای ابعای شرایط حاکم سینه می‌درانند. در این تقابل نویسنده عملکرد گروه اول را مورد حمایت قرار می‌دهد و با تلفیق رومانسیسم و شور انقلابی‌گری در مسیر این گروه، به جدال درونی آنها دامن می‌زند و این وجه در «جزیره سرگردانی» به شکلهای مختلف دیده می‌شود. اما، گاه می‌بینیم که هویت چهره‌ها دچار افت و خیز می‌گردد و «عمل» از حوزه واقعیت بیرونی دور می‌شود. مثلاً فاصله رفتاری «هستی» از خود، به مناسبت‌های گوناگون، به حدی می‌رسد که خواننده را دچار نابوری و تردید می‌کند. چنان‌که رابطه «هستی» با مادرش پس از آن همه ماجراهای فضاقت آمیز، رابطه‌ای متغیلاته است تا جایی که به او اجازه می‌دهد تا همسر آینده‌اش را او انتخاب کند و با شخصیت «سلیم فرخی» که در پناه «دینامیزم مذهبی» به حیرت ایستاده و دلدادگی و اعتقاد را در یک کلمه می‌گذارد، چندان یکدست و یکسان نیست. البته شکی نیست که ذهنیت «هستی» شکل لازم را ندارد. اما او می‌داند که «مراد» و سلیم یک مفهوم را با دو عبارت متفاوت به او افشاء می‌کنند» (ص ۳۳) با این همه قضاوت‌های «هستی» تنها از بار «عاطفی» برخوردار است.

خانم دانشور با طرح «حیرانی عارفانه» به نوعی با ایدئولوژی زندگی آل‌احمد جوان به مقابله برمی‌خیزد و سوسیالیسم ملایم و از نوع خلیل ملکی را نیز به زیر سؤال می‌برد و در مقابل راه رسیدن به سرچشمه «اومانیسم» را در عرفان و هنر می‌بیند. «هستی نوریان» شاگرد استاد مانی و سیمین دانشور در پی جاهائی می‌گردد تا بتواند با اعتماد به نفس کامل در آن گام نهد و خانم دانشور در آخرین دیدارش با «هستی» از او می‌خواهد که برای نجات خودش به «هنر» روی بیاورد. به همین خاطر در تجربه‌های عاشقانه او را تنها نمی‌گذارد و برای بافتن هم‌دانش، از سهروردی و دیگران مثال می‌آورد: از «حسن» و «عشق» و «اندوه» می‌گوید. اما درون آشوب‌زده «هستی» و شور جوانی او را مبان دوراهی‌ای قرار داده که نمی‌داند چه کند؟ نخست زندگی خانوادگی و مشکل مادر و ثیمات آن. دوم، توازی ایدئولوژی و ازدواج که هر کدام در «مراد پاکدل» و «سلیم فرخی» تبلور یافته است. «هستی» در یکی از ملاقات‌هایش با «سلیم فرخی» از سرگردانی‌اش می‌گوید: «من قاطعی پاطی هستم، گاهی فکر می‌کنم چه انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل‌احمد، یا به قول شما به دینامیزم مذهبی، گاهی فکر می‌کنم تنها به هر رویاوارم با برداشت سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است نمی‌دانم» (ص ۸۷)

چرا که، «هستی» به روزگاری تعلق دارد که «پیرها را انکل و ترس از پای می‌اندازد و جوانها را مवाद مخدر و ولگاری» (ص ۲۰۲)، اما واقعیت‌های زمانه آنچنان پیچیده

است که به راحتی نمی‌توان دستورالعمل معینی صادر کرد. «هستی می‌اندیشید که آیا زندگی نمایشنامه‌هایی نیست که غالباً آدمهای ناشی نوشته‌اند؟ که ممکن است چاپ بشود یا نشود؟ که هزار اگر و مگر دارد» (ص ۲۸۵). از منظر دیگر، حضور توران جان - مادر بزرگ - که چون وجدانی بیدار موقعیت «هستی» را زیر نظر دارد، خود محملی است برای انتخاب و تصمیم‌گیری. اما مادر بزرگ با طبع آتش‌جویانه و باورهای مذهبی‌اش ترجیح می‌دهد با «سلیم فرخی» هم‌دلی داشته باشد تا «مراد پاکدل».

مادر بزرگ در تنهائی خود به روزگار از دست رفته می‌اندیشد و دوستی و پاک بودن را فراموش نمی‌کند و به همین خاطر در پایان ماجرا، مامان عشی حامله را با همه نفرتی که از او دارد، می‌بخشد و مادر «هستی» و «شاهین» را به خانه‌اش پناه می‌دهد. و در همین سالهاست که بازار سیاست رونقی تازه می‌گیرد و حرکت‌های چریکی راه‌حل سهای مبارزه می‌شود و «هستی» علیه غم دغدغه‌های خانوادگی سر از حلیی آباد درمی‌آورد و به کمک «مراد پاکدل» و دوستانش می‌شنابد، اما سرشت نهائی «هستی» بدان سمت و سو نیست چرا که او گمشده خود را در جایی دیگر می‌جوید و ماجرای «مراد پاکدل» و بارانش برای «هستی» یک «گذره» است!

البته در این رهگذر، نویسنده تمهیداتی فراهم می‌آورد و «مراد پاکدل» و «سلیم فرخی» را در کار هم قرار می‌دهد و رهبری عملیات چریکی را به «سلیم فرخی» (با نام مستعار پوریا) می‌بخشد و «مراد پاکدل» و دوستانش را وارده کارزار می‌کند. لو رفتن عملیات منجر به کشتار دیگران و فرار «مراد پاکدل» به خانه «هستی» می‌شود. نویسنده در اینجا «مراد پاکدل» را چنان متغیلات و خودباخته نشان می‌دهد که گوئی موشی است که به سوراخ خزیده است! و در عوض «سلیم فرخی» سرلرزان و با «امید و عشق و اعتماد به نفس» به «هستی» می‌رسد و داستان «جزیره سرگردانی» به پیروزی «حیرت داثم» و «عرفان» بر «حشم انقلابی» منتج می‌شود و هر کسی به دنبال سرنوشت خود می‌رود!

اما نکته پایانی: خانم دانشور در بعضی از بخشهای رمان به درازگوییهای تالارم دچار گردیده است. از جمله طولانی کردن «نضووار خاطرات» توران جان، پرداختن به زندگی تیمورخان و تیمار، جریان چین هفت‌سین و شرح مهمانی مامان عشی، عهده کردن خودکشی مامان عشی، نمایش سیندرلا و... که می‌توانست کوتاه‌تر از این باشد. ماحصل اینکه: خانم دانشور در انعکاس تداعی‌ها و نقش پردازیها به مدد رئالیسم ریشه‌داری که می‌شناسد به طرح رمانی بومی، سیاسی و عاشقانه پرداخته است که بیان و تکنیک در آن به استواری ایستاده است. هویت رمان «جزیره سرگردانی» در ادامه «سروشون» است. خانم دانشور در جایگاه زن معاصر، داستان‌نویسی دردمند و واقع‌گراست و «بره‌های بی‌شبان» را دوست دارد. ○

درمستان ۹۷۲

هستی «جزایر» سرگردانی



جزیره سرگردانی

می‌خواند راجع به آخرین کتاب خانم سیمین دانشور چیزی بنویسم، بیخشتید ولی این حق من است، او همیشه روبروی من است.»

«دلم می‌خواند مت سیمین دانشور بشم، دوس دارم نویسنده بشم.»

شروع که می‌کند می‌پند «هستی» «جزیره سرگردانی» هنوز همان دختر کوچولوست که زبان درست و حسابی باز نکرده... گنده شده ولی یک خام کوچولوست.

«خانم دانشورا هستی اگر حالا بزرگ نشود، پس کی؟ هستی» که می‌توانست از دو نیمه تفکر و زیبایی

(تفکر پدر و زیبایی زنانه مادر)، سمبل زیبایی‌شناختی رانه شود، انگار حرام ایدئولوژیهای مردانه می‌شود. ایدئولوژیها را به وسیله مردها ورق می‌زند و در نهایت در آغوش نوعی رخوت فکری بیهوش می‌شود.

«و در که نداری؟»

«درمانم پیشی گُست.»

«و دردت به جان من.»

صفحه ۱۹۹ کتاب، «هستی» در یک مهمانی، از آن مهمانیهایی که خانم دانشور در فضا سازی آنها و به تصویر کشیدن آدمهایش استادی به خرج داده‌اند، یک امریکایی از آدمهای که شوهر «مامان هستی»، مادر هستی، کارچاق‌کن آنهاست، برای هستی از آل. اس. دی می‌گوید: هستی گفت: آل. اس. دی. دواپی است که برای بیمارانش روانی ساختند. این دارو به طور سمبلیک مفر فعال و عمل‌کننده را می‌راند و انسان تولدی تازه پیدا می‌کند. نفس هستی، هستی و بودن عامل زنانه فرد است، عمل و فعالیت مغز، عامل مردانه شخص. هستی گفت: برایم باز هم از آل. اس. دی. یگوید.

هیچی گفت: هرکس آل. اس. دی مصرف یکند یا

پناگرماتد و دور و برش جمع شده‌اند. حق انتخاب پیدا

می‌کنند. و حق انتخاب او می‌تواند تبدیل شود به حق نوشته شدن یک نسه و چه بهتر که نویسنده این نسه یک بانو باشد. بانوی توانای قصه «سوروشون». بانویی که خودش از تمام انواع زندگی نوشتن را انتخاب کرد و از تمام مرده، «جلال آل‌احمد» را، بانویی که اگر حتی یک کلمه دیگر هم نمی‌نوشت، یا حتی اگر هزار کلمه دیگر هم بنویسد، همیشه هویتی قدر گذاشتنی دارد. «سیمین دانشور» که برای «هستی» ها اسطوره قلم به دست زن ایرانی بوده و هست.

«دوست داری چه کاره بشی خانم کوچولو؟»

«.....اوم.....»

«خام دکتر؟»

«نه!»

«خانم معلم؟»

«.....اوم.....نه!»

«پس چی؟ خانه دار؟ هنرمند؟ زن ولادار؟ متفکر؟ دانشمند؟...بالاخره چی؟»

«همه‌اش، همه‌شو می‌خوام بشم. دوس دارم مت سیمین دانشور بشم نویسنده بشم.»

و شاید این خام کوچولو وقتی بزرگ شد و «هستی» اش ابعاد گسترده‌ای پیدا کرد، تصویر دلنشین زن قلم را با خودش همه‌جا ببرد. هر جا که صحبت از نوشتن و نوشته شدن هست او هم باشد. و بالاخره یک روز در یک جا آرام بگیرد. جایی که همه چیز درباره نوشتن یک جا جمع است و صدایی نوی سر می‌چرخد که «بگو! بنویس!» زبان بار کن!

و بالاخره می‌نویسد. شاید یک روز هم آنقدر حرّات پیدا کند که قلم را دستش بگیرد و یگوید: «حالا یا اجازه دلم

اگر از وصلت مردی مبارز و روشنفکر با زنی خوشگل ولی توغالی یک دختر به دنیا باید، اگر آن مرد در تظاهرات کشته شود، اگر بیوه‌اش برود و زن یک مرد پولساز و تازه به دوران رسیده بشود، اگر دختر را بگذارد برای مادرشوهری که به شهید شدن پسرش در میدان مبارزه می‌نازد، اگر دختر در خانه مادر بزرگ و شوهر مادر به یک اندازه رثت و آمد کند و در هر دو خانه بزرگ شود، اگر همین دختر به دانشگاه زمانه خودش هم راه پیدا کند و در ارتباط نزدیک با نصای روشنفکری زمانه‌اش هم قرار گیرد و اگر یک دوست پسر انقلابی و چپ و یک خواستگار انقلابی و مذهبی را باهم داشته باشد...دیگر همه چیز برای تبدیل شدن یک داستان به قصه‌ای خوب و دلنشین آماده است.

«هستی» دختری که در شرایط خاصی و استثنایی قرار می‌گیرد، نوشتنی می‌شود. زندگی‌اش در رفت و آمد به محیطهای متضاد و در ارتباط با آدمهای کاملاً متضاد شکل می‌گیرد. مادر بزرگش، مادر یک مبارز انقلابی ست که امکارتی تازه و روشن دارد. و در سن پیری به فکر ایستادن گرفتن و درس خواندن است. مادرش زن یک بورژوازی تازه به دوران رسیده است با تمام خصوصیات زبهای خوشگل و تازه به دوران رسیده زمانه خودش استادی یک زن روشنفکر و متفکر است. و عصرش، عصر مبارزه و عقیده و ایدئولوژی و جهان بینی‌های مختلف. مردی که دوستش دارد یک انقلابی ست و خودش در همه این مضمونها حضور دارد همه شرایط دست به دست هم می‌دهد تا یک «هستی» تو به وجود بیاید. «هستی» ای که از جمع اعداد بورژوازی و صدیورژوازی، روشنفکری و ضد روشنفکری و انواع و اقسام ایدئولوژیها و جهان بینی‌های متناونی که با

ناخود آگاهی رابطه مستقیم برقرار می‌کند. با درونش.

نویسنده از جهتی به هستی ال. اس. دی داده و از جهت دیگر به اول ال. اس. دی نداده و اتفاقاً باید می‌داد. لابد «هستی» ال. اس. دی ادبی مصرف نکرده که «درون» ندارد. و ال. اس. دی داستان به عقیده من تکنیکی است که مضامین را متغیر می‌کند تا از آنها قصه بسازد. وقتی مضمون پرتکد شخصیت درون پیدا می‌کند. و وقتی شخصیت درون پیدا می‌کند مصورن به موتیف تبدیل می‌شود و قصه هم زبان خودش را پیدا می‌کند. پشت کتاب نوشته شده: «داستان» برای من که زیرزمینها را به جستجوی معنای واقعی کلمات گشتم، این عنوان و هر عنوان و کلمه دیگری، درون دارند و حساسیت و درون کلمه داستان، همان محتوای داستانی «جزیره سرگردانی» است. (آخر من در جای هر هفته ال. اس. دی ادبیات مصرف می‌کنم!)

در «جزیره سرگردانی» من با جزیره عقاید و آدمها در یک مقطع تاریخی خاص مواجه شدم. گزارشی «بودن» آدمهایی که همیشه برایم جالب بوده‌اند. گزارشی «بودن» خود «سیمین دانشور» جذابیت فوق‌العاده‌ای را در این داستان ایجاد کرده بود. حضور افکار جلال و شریعتی و مانی و سایر آدمهای واقعی، در حد همان عقیده‌ها. و حضور افکار متفاوت اجتماعی. اگر قرار باشد تضاد میان شخصیتها تنها دلیل قصه‌بودن یک داستان باشد، این تضادها با نیمه کامل به تصویر کشیده شده و مقابل هم قرار گرفته‌اند. ولی مشکلی که من با این قصه داشتم این بود که هیچ کدام از صلیدها و تضادها در داستان زندگی نمی‌شدند، فقط ابراز می‌شدند و برای این ابراز از «هستی» به عنوان یک «وسیله» استفاده شده بود نه یک «تکنیک». «هستی» به جای این که جانی زنانه قصه باشد، به صورت یک «شاهد ساکت» ۲ درمی‌آید.

ولی این «شاهد ساکت» قدرت رسوخ پیدا نمی‌کند. مگر جایی که پشت اتاق خواب سلیم، خواستگار تازه‌اش، می‌رود و نزدیکی به حرفهای سلیم و دوستش درباره «هستی» گوش می‌کند. تنها دخالتی که رسالت این شاهد ساکت است در همانجا است. در بغیه ماجرا حضورش بسیار سرد و حس نشدنی است. «هستی» فقط «هست» اما هیچوقت «نمی‌شود». حضورش از کنار مردهای معتقد به اصول مختلف رد می‌شود. گاهی این امکان را به ما هم می‌دهد که سَرکی بکنیم و تماشاچی بکنیم، و بگوییم: «خوش به حال هستی، در چه موقعیت عالی زمانی زندگی کرده. اگر من به جای او بودم صدایم را بلندتر می‌کردم تا بیشتر فرو برود...» و خوب که فکر می‌کنی می‌بینی «زری» سووشون هم در دوران پریا و در کنار مردی مبارز موقعیت خوب زندگی کردن را پیدا می‌کند. و گاهی از این موقعیت استفاده می‌کند و به جای نوشته شدن، می‌نویسد. یعنی در

قصه سووشون «زری» با زبان خودش حضور دارد، کمتر با زبان نویسنده حرف می‌زند. زبان «زری» زبان زنانه مشخصی است که با زبان دیگران فرق می‌کند. ولی از آنجایی که «هستی» بدون انکا به ایدئولوژیهای مردهای دور و برش نمی‌تواند فکر کند، زبان شاحصی هم پیدا نمی‌کند. و با زبان ایدئولوژی زده مردها یکی می‌شود. انگار خودش ناخود آگاه ندارد. و زبان واقعی همان زبان ناخود آگاهی است. و به همین ترتیب «بودن» در حوزه داستان حبس می‌شود و به «شدن» در حوزه قصه نمی‌رسد. ترتیبا دچار دگردیسی نمی‌شوند و هیچ تکنیکی نیست تا واقعیتها را به حقیقتها تبدیل کند. «هستی» می‌تواند از مجموعه شرایط دور و برش به یک نوع دمکراسی زبان و انتخابی دست پیدا کند. ولی مستأصل شمارهای دور و برش باقی می‌ماند و اگر سلیم را انتخاب می‌کند به دلیل بی‌تابی‌اش در مقابل چشمهای حمایتگر اوست، نه عقاید در حد شعار مانده او و عقاید زندگی نشده و ابراز نشده‌اش. این عقاید اگر در ادبیات و قصه جان نگیرند پس کجا قرار است «هستی» پیدا کنند؟ برای توصیف عقاید حوزه‌های دیگری هم وجود دارند. ولی برای روایت آنها جز رمان چه حوزه‌ای هست؟ اتفاقاً ضدروشنفکرهای رمان در جزیره سرگردانی بیشتر به روایت نزدیک شده‌اند تا روشنفکرها. شاید برای این که روشنفکرها خودشان هم در زندگی خودشان روایت نمی‌شوند و زندگی روشنفکری همیشه با توصیف و توضیح و شمار بیشتر سروکار داشته تا با زندگی. شاید هیچ‌کدام آن طور که گفتند زندگی نکرده‌اند ولی رمان حوزه زندگی است، نه گفتن‌ها

از میان شخصیتها، «نوران جان» شخصیت جا افتاده‌تری دارد. و پرداخت عمیق‌تر و زبانی زنده‌تر. نویسنده در ساختن شخصیت «نوران جان»، مادر بزرگ هستی، دیگر به دنبال تیپ‌سازی نمی‌رود. تنهایی این مادر بزرگ، با تنهایی بقیه مادر بزرگها یک کمی فرق پیدا می‌کند. زن پا به سن گذاشته‌ها، خودش زبان پیدا می‌کند و با زبانی نفرتی و شیرین تنهایی‌اش را جلوی چشمهای ما قرار می‌دهد. و «نوران جان» در رمان زندگی می‌کند، فکر می‌کند، تخیل می‌کند و بی‌رو دریا بستی یا خواننده قاطبی می‌شود. شاید به این دلیل که با نویسنده فاصله زیادی ندارد. ولی بقیه شخصیتها که با نامهای واقعی خودشان حضور می‌سبک دارند، به جای این که در رمان فکر کرده شوند و به قولی «رمانیزه» شوند، فقط به یاد می‌آیند. ولی نه به یاد آمدنی از نوع سورئالیستی‌اش یا هر نوع دیگری، فقط لحظه‌هایی به نظر می‌آیند و گم می‌شوند. عقایدشان دهان به دهان می‌چرخد و همه با یک زبان واحد به خاطر خواننده آورده می‌شوند. در حد مضمونهای ساده‌ای که به موتیفهای رمانی تبدیل نمی‌شوند. ۴. (برعکس «نوران جان») «نوران جان» به زور خودش را به قصه تبدیل می‌کند

مضمون سیمین و جلال هم جایی به سوی موتیف به حرکت درمی‌آید. ولی وسطها متوقف می‌شود. جایی که «هستی» در اتاق خواب جلال می‌رود و روی تخت او می‌خوابد و جایی که سیمین بعد از مرگ جلال در کلاس درس دانشگاه حاضر می‌شود و با یکی از دانشجویهای دختری برخورد پیدا می‌کند. درواقع در این مورد «هستی» و آن دانشجوی دختر دیگر تکنیک موتیف شدن قرار می‌گیرند. ولی «هستی» بلافاصله فیگور «ناظر ساکت» را می‌گیرد و همه چیزش را متوقف می‌کند.

«هستی» جهان دور و برش را فقط از مردمکهای ایدئولوژی نگر مردها نگاه می‌کند. و بنابراین جهان بینی هم پیدا نمی‌کند. گاهی هم حرفهای «سیمین دانشور» را در جواب ایدئولوژیهای مرد تحول می‌دهد که اتفاقاً می‌گیرد. ولی تا مراد نگردد او نمی‌فهمد چرا شکم گرسنه‌ها باد می‌کند. «هستی» زن روشنفکر زنانه خود از قول سلیم، نه از راه فکر که از راه «تلفین» به جهان دور و برش نگاه می‌کند. شیطان و خدا را مراد و سلیم به او تلفین می‌کند و «هستی» که آخر سر می‌ماند که چه بکند، خودش را تسلیم چشمهای سکسی و در عین حال حمایتگر سلیم می‌کند و برای همیشه از اندیشیدن خلاص می‌شود. رمان یک داستان ایدئولوژی زده است. حتی وقتی نویسنده از زبان «هستی» خودش را نقل قول می‌کند که: «برداشت درست سیاسی داشتن بله، اما ایدئولوژی زده بودن نه. از هر نوحش»، دارد یک حکم عقیدتی صادر می‌کند و در زبان نوشتن به یک ایدئولوژی زدگی ادبی و نوشتاری نزدیک می‌شود، نه به یک رمان هدفمند ادبی. (ادبی از لحاظ ادیت رمان). زبان متن هم خارج از دیالوگها به سوی نوعی قلمفرسایی می‌رود که در بسیاری موارد می‌تواند موجزتر و قصه‌ای‌تر باشد تا ادبی و سنگین و رنگین. ○

پاورقی‌ها:

۱. صفحه پایانی «جزیره سرگردانی»
۲. مشاهده گسر و ساکت. شخصیت «الاغ طلایی» اثر «آپولیوس» در بحث «باختن» از او به نقل از کارگاه ابراهیم.
۳. مضمون، حضور ایستای موضوع در داستان، و موتیف، حضور دیالکتیک آن در طرح و توطئه است. تکنیک رمان نویسی همه آن عناصر ایستا را به عناصر دیالکتیک در ساختار رمان تبدیل می‌کند و به این ترتیب همه موضوعات و حوادث به عنوان بخش از ساختار هنر سدان رمان مطرح می‌شوند و به در خارج از آن به عنوان تاریخ و اجتماع و غیره (به نقل از همان کارگاه)

زنی با عطر گلهای مریم...

چهارنفره‌ای درگرفت بین ما سه نفر و خانم داوران بر سر مقاله او در کتاب «نیمه دیگر» که در آمریکا چاپ شده بود و ویژه‌نامه خانم دانشور بود و بیشتر مقاله‌های آن را زنها نوشته بودند و همگی هم کم و بیش خانم دانشور و کارهای او را تأیید کرده بودند. به جز خانم داوران که از دیدی دیگر به قضایا نگاه کرده بود و در سووشون زن را اسیر مرد می‌دانست، سپانلو و معروفی و من در تأیید کار خانم دانشور در سووشون صحبت کردیم و خانم داوران از مقاله‌اش دفاع کرد و برای خودش دلایلی هم داشت و بحث بی‌نتیجه ماند و...

فردای آن شب من با عباس معروفی و خانمش حدود ظهر رفتیم سراغ سیمین، دوست دیگری هم بعد آمد. جمعی بودیم کوچک و جمع و جور، به محض ورود خانم دانشور با لهجه شیرازی از حال پرسید و از روزگارش و تسلیتم گفت و همدردی کرد و بعد از یک‌یک بچه‌های شیراز پرسید و نشستیم. به محض نشستن چشمم به گلهای روی میز وسط اتاق افتاد «گل مریم» سیمین مثل همیشه بزرگواری کرده بود، خیلی. تا نشستیم معروفی گفت: دیشب، سپانلو و اوجی و من حسابی از شما دفاع کردیم و جریان دیشب و بحث با خانم داوران را گفت. من منتظر بودم خانم دانشور برآشفته شود و بد و بیراه بگوید. برعکس خیلی خونسرد در جواب گفت: «خیلی از حرفهای خانم داوران درست است.» (ایکاش همه ما از سیمین یاد می‌گرفتیم و جز خودمان را هم می‌دیدیم، ایکاش!) و بحث را تمام کرد و گفت از ظهر خیلی گذشته بفرمایید سر میز، برای سه نوع میهمان مطابق وضعیت جسمی و روحیشان سه نوع غذای ساده و متفاوت تهیه دیده بود، من و او غذای شیرازی خوردیم و دوباره نشستیم به گفت و شنود و این زن باشکوه با موهایی سفید و یکدست و با آرامشی که برایم جالب بود از همه چیز صحبت کرد و خاطره‌ها گفت. می‌فهمیدم که می‌خواهد تا آنجایی که می‌تواند ضم مرا کاهش دهد و ناگاه برای نخستین بار کلام اندوه خاموش ماند تا به سیمین گوش دهد، با اینکه هنوز عزادار بودم و ریشم را نتراشیده بودم و در کسوت سوگواری، حسابی خندیدم و از ته دل هم خندیدیم... و نمی‌دانستم اندوه درونم به کجا رفته است سیمین گفت: «این از من، حال نوبت توست و شعر...» و من شعر هفتگانه «پرنده» را که در رشای خواهرم گفته بودم آرام، آرام خواندم و دیدم سیمین دارد می‌گرید و من تازه دانستم آنهمه مدت اندوهم به کجا کوچیده بود: زنی که لحظه‌ای پیش شادیهایش را به من سپرده بود داشت گریه می‌کرد. و من دیگر فریب ظاهر خونسردش را نمی‌خورم وقتی که می‌گوید: «اوجی کاش این شعرها را پیشتر دیده بودم برای آن مقاله.» (منظورش نوشته‌ای بود که به نام «مرگ آگاهی» که به تازگی درباره شعرهای من نوشته بود.) من دیگر نمی‌شنیدم چه می‌گوید و از خود پرسیدم این چه زنی است که آن‌گونه می‌گوید که از ته دل می‌خنداندت و آن‌گونه گوش و دل می‌سپرد که از ته دل می‌گیرد. راستی این چه زنی است؟ سیمین زنی است یک‌ه در عرصه‌های فراموش شده انسانی و این سوای ارج ادبی اوست که در حیطه قصه کوتاه تنها «سوترا»ی او کافی است تا اسمش را برای همیشه زنده نگهدارد و در قلمرو رمان، سووشون و رمان چند جلدی جزیره سرگردانی‌اش. نه، سوای همه اینها سیمین زنی است به آرامش رسیده که جز خوبیهای دوستان را نمی‌بیند و با بی‌اعتنایی و بزرگواری از بدیها و ولنگاریها دیگران نسبت به خودش می‌گذرد و شاید طبیعت نیز این شانه‌های پت و پهن را به همین خاطر به او ارزانی داشته تا بدیهای دیگران را از آنها پائین بیندازد، بدیهای همه ماها را. و او در سن ۷۲ سالگی با هوش و حافظه سرشار خود از همه جوانها، جوانتر است و با تجربه‌ها و پختگیهای حویش از همه پیرها پیرتر. او مادر تمامی اندوهان ما و خواهر تمام شادیهای ماست. زنی کامل که هزار سال زنده بماند و بماناد. آمین. ○

مادر تمامی اندوهان و خواهر تمام شادیهای ما سالهای سال است که می‌شناسم؛ سیمین دانشور را می‌گویم. جلال را نزدیک ده سالی می‌شناختم از سال ۳۸ تا ۴۸ نا زنده بود. ولی سیمین را سی سال است که می‌شناسم و شروع آشنایی به سالهای اولیه دهه چهل برمی‌گردد: عید نوروز بود و او به اتفاق جلال به شیراز آمده بود و بعدش در مکاتبه من با جلال، سلام او را می‌رساندم و جلال در جواب، سلام سیمین را... تا سرانجام دعوت جلال برای تشکیل کانون، و بعد... کانون بود و رفت و آمدهای به تهران برای شرکت در جلسات ماهانه آن که بیشتر در تالار قندریز تشکیل می‌شد و دیدار با آندو... تا کوچ موقت من به تهران برای ادامه تحصیل، شهریور ۴۸ و رسیدنم به تهران درست مقارن با مرگ جلال بود و روز تشییع او و شرکت در جلسات بزرگداشت او و دیدار متوالب دو ساله من با سیمین در دانشگاه تهران که استاد آنجا بود. و بعد از بازگشتم به شیراز مکاتبه‌های جسته‌گریخته من با سیمین ادامه یافت تا برگزاری «۱۰ شب شعر کانون». مهر ماه ۵۶ بود از خارج برگشته بودم: آگهی شبهای شعر را در روزنامه‌هایی که به شیراز رسیده بود دیدم: اسم مرا هم بی‌آنکه در جریان باشم آن هم برای شب اول، همراه با اسامی خانم دانشور، اخوان، سیاوش مطهری و هنرور شجاعی آورده بودند. به خانم دانشور تلفن کردم و جریان را پرسیدم، گفت: «اسم تو را من داده‌ام، و اخوان... بلند شو بیا، شب اول هستیم، معلوم نیست چه بشود.» (ساواک در اوج قدرتش بود) همین کار را کردم. چه شبیهایی بود آن شبها، آن ده شب، شب اول، در زیر باران ما شعرهایمان را خواندیم و خانم دانشور سخنرانیش را کرده آن شب لیلی، خواهرزاده‌اش همراهش بود و عجب هوایش را داشت. و بعدش باز مکاتبه و باز تلفن... در سالهای اول انقلاب با ساعدی «آرش» بیرون می‌آوردند. غزلهای من برای اولین بار در آن بیرون آمد و محله چندان دوامی نیافت... چهار سال می‌گذشت و گذشت که ندیده بودمش اما مردی در آینه خانه‌ام پیر و پیرتر می‌شد که انگار قهرمه... تا سرانجام سال ۱۳۶۰ میان جنگلهای شمال سر درآوردم و شاید باران بود و یاد آن باران شبهای شعر که به من گفت به سیمین تلفن بزنم، گفتم: «دو روزی بیشتر در تهران نمی‌توانم بمانم، سری هم به شما خواهم زد.» گفت: خانم بهیانی را هم خبر می‌کنم. یک آینه دردار برایش خریدم و عازم تهران شدیم به اتفاق دو نفر از دوستان که یکی شان از خویشان نزدیک «دانش‌آکل» پهلوان شیراز بود و سراغش رفتیم، سیمین از دیدن این همشهری افسانه‌تبار خود با آن قیافه جالب به همان اندازه یکه خورد که از دیدن مردی که در آینه خانه‌ام بود گفت: «موهایت، اینقدر سفید!» نتوانستم بگویم که خودت نیز... که باورم نمی‌شد و آینه دردار سوقاتی را به او ندادم و برای همیشه روی دستم ماند. برادرش گفت: «شاعر است دیگر، این همه مصیبت را ببیند و مویش سفید نشود.» و انگار از اندوه خودش می‌گفت. پیرمرد که سرانجام از پا درآوردش. هوشنگ، پاره‌تن سیمین بود. نشستیم و تا دیرگپ زدیم و شعر خواندیم. خانم بهیانی از کولیهایش خواند. یادم هست سیمین از هر کدام از ما معنی شعر را پرسید، من گفتم: «پاره‌ای جگر در کلام.» و نمی‌دانستم که به زودی اندوهی سیاه پاره تن و جگر پاره‌های او را خواهد گرفت تا در کلام و سرایش خود بکارد... در این سالها سیمین برادرش را از دست داد و خواهرزاده‌اش، برادر لیلی را که مرگش عجیب بر او اثر گذاشت و هر سال مرگی دیگر و مرگهایی دیگر و من جز نامه، یا تلفن و تلگرافی راه دیگری برای تسلیش نداشتم. تا بالاخره امسال تیر ماه که خواهر خودم - مریم - درگذشت. در سفری که بلافاصله به تهران داشتم قرار شد سری هم به سیمین بزنم، برنامه دیدارهای چهار روزه‌ام ردیف کردم و یكروزش را برای دیدار با او گذاشتم. گفتم می‌روم تا در میان جمع مویه‌های درونم را کمتر شنوم. از شیراز گندم و رفتیم. شب قبلش جایی بودیم، سپانلو بود و عباس معروفی و یکی دو نفر دیگر از جمله خانم فرشته داوران. آن شب بحث

ساکنان جزیره سرگردانی

که سخنانی دربارهٔ خود و برخی جنبه‌های زندگی خصوصی‌اش می‌گوید. ما همه ضعفهای آنچنانی فراوان داریم، اما هیچیک بر زبان نمی‌آوریم. تنها آل احمد است که وقتی قلم به دست می‌گیرد، حتی به خودش هم رحم نمی‌کند.

گفتم عدم توفیق این رمان علل گوناگون دارد، اما پیش از آنکه به بررسی آن بپردازم، این نکته ضروری است که جزیره سرگردانی در قیاس با سووشون ناموفق است. حال آنکه اگر یکی از دیگر زنان نویسنده ما آن را می‌نوشت، در زندگی ادبی او، شاهکاری محسوب می‌شد.

جزیره سرگردانی، تنها برای خانم دانشور ناکامی است. بجز پرداخت ناموفق پنج شخصیت اصلی کتاب، اصل ناکامی رمان وجود خانم دانشور به عنوان یکی از هفتاد شخصیت کتاب است و در عین حال تنها شخصیتی است که هیچ نقطهٔ ضعفی ندارد. هر شصت و نه نفر دیگر، به فراخور حال از سستی بی‌نصیب نیستند. این مسأله دیگر علل ناکامی را نیز با خود می‌آورد. البته نمی‌دانم اگر خانم دانشور از ضعفهای خود می‌گفت، آنوقت برداشتهای ما چگونه بود. شاید آنوقت راه می‌افتادیم و یک کلاغ را چهل تا می‌کردیم.

اگر نویسنده‌ای غربی خود را قهرمان داستان قرار می‌داد، چه کار می‌کرد؟ مسلماً بخشی را که خانم دانشور دربارهٔ خود نیاورده به اشاره یا به تفصیل بازمی‌گفت. متأسفانه خانم دانشور گاه تا آنجا پیش می‌رود که خود را مرشد کامل قلمداد می‌کند. البته گاه نیز در دهان یکی از آدمهای می‌گذارد که بد و بیراهی به او بگوید، اما صحنه را به گونه‌ای

پس از مدتها انتظار بالاخره جزیره سرگردانی، آخرین رمان خانم سیمین دانشور، طلسم را شکست و راهی بازار شد. نام رمان جاذبه‌ای دارد که ذهن هر خواننده‌ای را به خود مشغول می‌کند. راستی این جزیره کجاست؟ خانم دانشور یک بار به اشاره از جزیره‌ای به نام سرگردانی نام می‌برد (ص ۱۰۸) و بار دیگر به توصیف جزیره‌ای در دریاچه نمک می‌پردازد که یک آمریکایی پیشنهاد می‌کند، ساواک آن دسته از زندانیان سیاسی را که مقرر نمی‌آیند، در آنجا رها کند. (ص ۲۰۲) اما ظاهراً آنچه از زبان مراد، یکی از آدمهای داستان، در انتهای رمان می‌آید، می‌بایستی تعبیر عنوان کتاب باشد. مراد در جواب سلیم که سخت به حیرت عرفانی چسبیده، می‌گوید: «اینهم روح سخنان گذشتگان ما. این گوشهٔ جهان همیشه یک جزیره سرگردانی بوده است.» (ص ۳۲۵). پس به تعبیری همه ما در جزیره سرگردانی زندگی می‌کنیم.

جزیره سرگردانی رمان ناموفقی است و این عدم توفیق معلول چند عامل است. پیش از همه باید گفت: خانم دانشور، زن بسیار شجاعی است. هیچ نویسنده دیگری تاکنون این اندازه شجاعت به خرج نداده که خود را به تمام و کمال و با نام حقیقی به عنوان یکی از شخصیت‌های رمان خود برگزیند. از این گونه شجاعت، تنها در برخی از نوشته‌های غیرداستانی آل احمد سراغ داریم. آنجا

ترتیب می‌دهد که سرانجام آن شخص به زانو درآید. یکی از نمونه‌های آن وقتی است که تورانجان، هم‌راه خانم را وامی‌دارد که دستمال کاغذی روی گوشی تلفن بگذارد و خانم دانشور را متهم کند که فرزندش را از راه به در برده و حالا در آستانهٔ گریختن است. اما این تلفن به کجا می‌انجامد؟ سیمین می‌گوید: «ساعت یازده بیاوریدش خانه من پنهانش می‌کنم. زنگ در را نزنید. فقط دو تلنگر به شیشه بزنید.» و همین جواب اشک هم‌راه خانم را سرازیر می‌کند تا به تورانجان عتاب کند که «بیچاره سیمین با اجاق کور می‌سوزد و می‌سازد، چرا منترش کنیم.» (ص ۱۰۸)

این مسأله در زندگی خانم دانشور و آل احمد، مسأله نازده‌ای نیست و سنگی بر گوری، دیدگاه آل احمد دربارهٔ این موضوع است. اثری که نشان می‌دهد که نویسنده در توصیف خود باید تا چه اندازه شجاعت داشته است. چگونه خانم دانشور ساواکی دانشجویان را به محض ورود به دفتر گروه باستانشناسی می‌شناسد، اما حدس نمی‌زد ممکن است تلفن کننده از ساواکیها باشد. خانم دانشور و آل احمد، زندگی آرامی نداشته‌اند که ساواک به آن بی‌تفاوت باشد. آنچنان زیسته‌اند، که همواره باید مراقب اطرافشان باشند. آنوقت طبیعی است که نویسنده بزرگ ما به یک تلفن ناشناس این‌گونه جواب بدهد؟ حالا مقایسه کنید این تلفن را با آنچه همین زن به دستور تورانجان در گوشی به عسرت، مادر هستی، می‌گوید. این گفتگو آنچنان طبیعی از کار درآمده که می‌توان آن را از نقاط قوت داستان دانست (ص ۱۱۰-۱۱۱)

این مسأله از آنرو اهمیت دارد که در مسیر داستان سیمین مرشد و مراد هستی نوریان است. ولی خاتم دانشور تنها در فصل پانزدهم موفق می‌شود، سیمایی واقعی از خود ترسیم کند. فضای سوررئالیستی به هنگام توصیف هستی نوریان در اتاق آل‌احمد و پس از آن بازگویی دلمشغولیهای سیمین، سیمای حقیقی او را به خوبی نشان می‌دهد. چیزی که در دیگر فصلها از آن خبری نیست.

اما پنج شخصیت اصلی دیگر

الف: هستی نوریان

هستی ادامه زری (قهرمان سووشون) است، اما بی‌بهره از شخصیت استوار او. دنیای هستی بسیار گسترده‌تر از جهان زری است. در دانشکده هنرهای زیبا درس خوانده. شعر می‌گوید. با آزادی کامل با پسری که همکلاسی اوست معاشرت می‌کند. البته همچنان در جاده عفاف. اما هستی هرگز به اختیار خود نیست. نخته‌ای است از یک کشتی شکسته که هر موج او را به سویی می‌برد. موجهایی چون سیمین، استاد مانی، مراد، سلیم، عشرت و تورانجان. از آغاز تا پایان رمان حضور دارد. مرکز جزیره سرگردانی است و خود نمادی از سرگردانی.

هستی چهار آموزگار دارد و این چهار تن هرگز اجازه نمی‌دهند که او شخصیت واقعی خود را به دست بیاورد. دو تن آموزگاران گذشته اویند. خانم دانشور و استاد مانی. یکی استاد ثوری و دیگری معلم عملی او. دو تن که گویی یک تن بیش نیستند. البته سیمین بی‌ضعف و استاد مانی با اندکی ضعف و یک شخصیت فرهی. اما این دو تن در یک نقطه به هم می‌رسند:

سلیم گفت: استاد مانی عقیده دارد از نشست و برخاست با جوانها انرژی کسب می‌کند. گفت که دلش می‌خواهد ضمن نقاشی کردن بمیرد، به شرطی که زنش بالای سرش باشد. هستی خندید و گفت: سیمین دلش می‌خواهد ضمن نوشتن یک قصه عاشقانه پر از شادی و امید بمیرد. (ص ۷۳)

دو تن دیگر شبه آموزگارهایی هستند که وجود او را دوباره کرده و هر یک پاره‌ای را به سوی خود می‌کشند. سلیم و مراد. یکی در عرصه اندیشه و دیگری در سیاست. وقتی سیمای واقعی هر چهار تن را در رمان، خوب در نظر می‌گیریم. به این نتیجه نهایی می‌رسیم که استادان نخستین از اطمینان بیشتری برخوردارند، حال آنکه سلیم و مراد هر دو تقلبی و مقوایی‌اند. به ویژه مراد که بیشتر به رابین هود می‌ماند.

در کنار این چهار تن آموزگار، دو زن نیز برخی

خطهای زندگی هستی را رسم می‌کنند. تورانجان و عشرت. یا بهتر بگویم مادرزاد و مادر، که این دو تن هم عاقبت در یک نقطه ایستاده‌اند و هستی به خانه شوهری می‌رود که آنها برایش انتخاب کرده‌اند.

هستی از میان همه اینها بیشتر به سیمین دانشور تمایل دارد. در مناظره نخستین خود با سلیم که در ایدئولوژی حل شده و همه چیز را از یک دریچه می‌بیند، هم گوشه‌ای از سیمای خانم دانشور و هم تأثیر او بر هستی آشکار می‌شود. هر دو (سیمین و هستی) گریزان از ایدئولوژی زندگی‌اند. (ص ۳۳) چیزی که در پایان هستی از دست می‌دهد و گرفتار دریچه تنگ سلیم می‌شود. سلیمی که حیران میان مذهب سنتی و انقلابی‌گری مذهبی شریعتی است.

در سیاست، هستی از همان ابتدا یک طوطی است که حرفهای مراد را تکرار می‌کند (ص ۲۱). اما آرام آرام درمی‌یابد که مراد، رابین هودی است که مرد زندگی با او نیست و اندک اندک به سوی سلیم می‌رود. البته این چندان به حال هستی توفیری نخواهد داشت. چرا که مراد و سلیم یک روحند در دو جسم. این مسأله نیز در وهله نخست از چشم هستی دور نمی‌ماند. بخصوص آنجا که آشکارا به سلیم می‌گوید:

مراد و تو یک مفهوم را با دو عبارت متفاوت به من القا کرده‌اید. (ص ۳۲) هستی کار را برای استقلال مالی می‌خواهد تا اسیر شوهر نشود و در این گوشه چشمی به خانم دانشور دارد که می‌گوید: زن به علت وضعیت خاص زن بودن در خانه شوهر مدام در جا می‌زند و مرد به عکس روز به روز جلوتر می‌رود. که این را هم در پایان از دست می‌دهد. در واقع هستی اگر زن مراد می‌شد، به گونه‌ای از دست می‌رفت و وقتی زن سلیم شد به گونه‌ای دیگر. گرچه هستی در تک‌گویی خود، می‌گوید که مثل عشقه به خلیل ملکی و جلال و سیمین و استاد مانی چسبیده (ص ۱۹۲)، اما در ماجراهای سخت آشکار می‌شود که این چسب آبیکی بوده و به نمی از هم باز می‌شود. چگونه می‌توان به خلیل ملکی و جلال و سیمین چسبید و باز حرفهای مراد را طوطی‌وار تکرار کرد (ص ۲۱) و به عقد سلیم خشکه مقدس درآمد. با مستر کراسکی رقصید و حتی اجازه داد دستهای ترا نوازش کنند (ص ۲۰۱).

راستی این هستی کیست؟ و خانم دانشور از او چه می‌خواسته؟ چپ می‌زند (ص ۲۱). در نمایش آمریکاییها در خانه ناپدری وابسته‌اش بازی می‌کند (ص ۲۰۸). هنگام دعوت از هنرمندان خارجی سعی دارد که جای هنرمندان اروپایی را با آسیایی

عوض کند (ص ۲۲۹ - ۲۳۰). یک عمر با کشته پدر زندگی می‌کند اما آخرش هم نمی‌فهمد قهرمان بوده یا به تصادف تیر خورده (ص ۲۷۵). یک چریک را از حلی آباد به بیمارستان می‌برد. دیگری را در خانه خورده مخفی می‌کند و مادرش را از عشرتکده به خانه می‌آورد (ص ۲۸۵). و سرانجام هم می‌بینیم که باید در خانه سلیم فرخی بنشیند و مفاتیح‌الجنان، حلیه‌المتقین و زادالمعاد بخواند و نوای طنبور درویش مفتون را بشنود (ص ۳۲۳). (سلیم که می‌نماید پیرو شریعتی است اما از حلیه‌المتقین دعا بیرون می‌آورد تا انگلیسیها ترجمه کنند).

راستی هستی نوریان کیست که باید به هر سازی برقصد؟ چگونه می‌توان مدعی داشتن اندیشه و تأثیر معلمی چون خانم دانشور را داشت و این‌گونه مثل نهال پیدی به هر باد لرزید؟ اگر می‌گوید ته قلبم راضی به اسارت شوهر نیست و سر بزنگاه بهمش می‌زنم (ص ۲۵۴)، چگونه با آرامش زن سلیم فرخی می‌شود که همه گذشته او را نفی می‌کند. تصویر هستی در این رمان بیشتر به عروصکی می‌ماند که در نمایش دستی از بالا نخی از او را می‌کشد و یکی از اعضایش را به حرکت درمی‌آورد. یک تصویر کاغذی است که به آسانی تا می‌شود؛ خط برمی‌دارد و زود پاره می‌شود.

ب: مراد

از توصیفهای نخستین برمی‌آید که او چپگراست. کم‌کم توصیف او کامل می‌شود و بالاخره آشکار می‌گردد که او مارکسیست است (ص ۳۵). مراد، معلم نخستین هستی در سیاست است و از همان ابتدا همه چیز را برای خود حل کرده: اصول مارکسیسم در جامه پیاده شود تا مدینه فاضله داشته باشیم. او نیز چون هستی شاگرد استادمانی و سیمین است. اما بی‌هیچ تأثیر از این دو تن. شخصیت قدرتمندی دارد که به قول زن استاد مانی، مراد شخصیت قوی ندارد و یک نوروتیک است (ص ۷۰). هستی پس از برخورد اول با سلیم می‌گوید: این بابا هم مثل مراد به آدم درس می‌دهد (ص ۳۲). در واقع مراد روی نخستین سکه‌ای است که روی دوم آن سلیم است. مراد رویه بی‌دین و سلیم رویه دیندار آن. مراد نه مرد اندیشه بلکه بیشتر یک فعال سیاسی است. بخصوص با رفتن به حلی آباد و کار در آنجا بیشتر به یک رابین‌هود ایرانی می‌ماند. دل‌خوش می‌کند که قاجاری برق و آب برای مردم آنجا بکشد. اما اندرون و رویه اصلی شخصیت او به هنگام بیماری (ص ۲۲۰) و دستگیر شدن مرتضی آشکار می‌شود (فصل ۱۹). مراد یک ومانتسیست انقلابی رمانتیکی است که نویسنده چند شعار مارکسیستی در دهانش گذاشته. بخصوص ساحت مقوایی او زمانی آشکار

می‌شود که در بیماری، پس از انداختن حب تریاک شمار می‌دهد: حایی است که ایمان فلک رفته به باد (ص ۲۲۰). و وقتی سلیم پولدار از راه رسید دیگر جایی در زندگی هستی برای او نیست. می‌رود اما معلوم نیست به کجا.

ج: سلیم

در انگلیس تاریخ ادیان خوانده و رساله فوق لیسانسش را درباره عرفان تطبیقی نوشته (ص ۲۶). معتقد است که در تحول رنسانس شیطان خودش را وارد تاریخ کرده و می‌گوید وظیفه ماست که شیطان را برانیم (ص ۳۱) و به حرف آخر دکتر شریعتی باور دارد که می‌گفت: آزادی - برابری - عرفان (ص ۳۵). اما این پیرو شریعتی نشسته و کتابهای دعای روزگار صفویه را که آن همه شریعتی بر آن ناخته، دور خود جمع کرده و از آنها دعا برای ترجمه بیرون می‌آورد. روزها هم برای پدر زنباره‌ای حجره‌داری می‌کند تا دکمه‌های ارتش شاهنشاهی تأمین شود. گاه سری به حلی‌آباد می‌زند. چریک مخفی می‌کند. رمان نشان نمی‌دهد که در هیچیک از این کارها موفق باشد. اما ظاهراً در یک کار توفیقی نصیب او می‌شود: پنهانی هستی را صیغه کند تا کتاب ثرومن کاپوته را از او بگیرد و حلیه‌المتقین به دستش بدهد. این تصویر البته آنگاه کامل می‌شد اگر پس از چند سال می‌دیدیم که هستی روی صندلی جلو ماشین نشسته و چهار - پنج دختر و پسر قد و نیم‌قد روی صندلی عقب به سر و کول هم می‌زنند. سلیم هم در حیاط را بسته و دارد به طرف ماشین می‌آید. شکمش آنقدر بزرگ شده که کمربند را به پایین سُرانده است.

سلیم در دیدگاه خانم دانشور نسبت به مراد از مرحمت بیشتری برخوردار است. چرا که علاوه بر تمایل به شریعتی، گوشه چشمی به آقااحمد نیز دارد. این از نویسنده. اما در چشم آدمهای دور و بر هستی نیز بر مراد برتری دارد. مامان هستی که مراد را پسره خُل و چل می‌داند، خودش را به آب و آتش می‌زند تا دست هستی را توی دست سلیم بگذارد.

خانم دانشور برای این‌که سلیم بیشتر موجه به نظر بیاید از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. در حلی‌آباد که مراد و فرهاد بیمار در بستر افتاده‌اند، ناگهان سلیم مانند زورو، بی‌اینکه دست به کاری بزند یا هیچ آسیبی به او برسد، ظاهر می‌شود تا هم شیخ سعید را به راه عقل بخواند و هم هستی را به خانه برساند.

سلیم که به روشنفکران می‌تازد که با هم هماهنگی ندارند و تکلیف خود را هم با خدا روشن نکرده‌اند (ص ۲۴۰)، معلوم نیست چگونه از مرحمت نویسنده انسانگرایی چون خانم دانشور

برخوردار می‌شود. در تحول رنسانس انسان وارد تاریخ شد، اما سلیم اذعان دارد که شیطان وارد تاریخ شده است. یعنی شیطان مساوی انسان. اینها همه درست. انسان می‌تواند هر عقیده‌ای داشته باشد. اما بردن سلیم به همه جا برای چه؟ متأسفانه تنها نتیجه‌ای که از آن عاید می‌شود، شخصیت مقوایی اوست که به رمان آسیب جدی وارد کرده است. مثل بازیگران تئاتر عروسکی به همه جا کشیده می‌شود و هیچ جا کاری نمی‌کند. نه، تنها یک جا دست به کاری می‌زند. چهره طریف هستی را به ریش خود می‌چسباند.

د: عشرت

کسوشش خانم دانشور در توصیف شخصیت‌هایش تنها در سیمای مامان عشی به توفیق می‌رسد؛ آن‌هم تا نزدیک به پایان کار.

عشرت که همسر اولش (پدر هستی) را از دست داده، یک سال بعد به همسری گاراژداری به نام احمد گنجور درمی‌آید. مردی که خود را با زمانه هماهنگ کرده و پله‌ها را با شتاب بالا می‌رود و مزایده‌های امریکایی نصیب او می‌شود. عشرت قهرمان بودن شوهر پیشین خود را انکار می‌کند (ص ۱۰۸) و هر کس را که از سیاست حرف بزند خُل و چل می‌داند (ص ۱۲۰). به دخترش دستور می‌دهد به آرایشگاه برود (ص ۸). خود به بولینگ و سونا می‌رود (ص ۱۰) و انگلیسی شکسته بسته‌ای باد گرفته است (ص ۱۱). بینی‌اش را جراحی می‌کند (ص ۱۵) و برای فرهاد، آرایشگرش، هم ماشینی به عنوان هدیه می‌خرد.

عشرت به طور طبیعی از آنچه شوهرش انتظار دارد، سریعتر می‌رود. مشروب فراوان می‌خورد و در برابر مهمانان فاسقش را با شهوت می‌بوسد. از او بچه‌دار می‌شود و آن را کتمان نمی‌کند. چون شوهرش او را طلاق نمی‌دهد تا با فاسقش ازدواج کند، خشمگین می‌شود و وقتی درمی‌یابد فاسق او را تنها برای فسق می‌خواسته، تصمیم به خودکشی می‌گیرد، اما به جای خودکشی به یک عشرت‌کنده می‌رود.

خانم دانشور تا اینجا در پرداخت شخصیت عشرت توفیق می‌یابد، اما ناگهان زنی را که در پانزده سالگی راهی خانه شوهر شده و زود او را از دست داده و پس از آن در منقلب زندگی احمد گنجور افتاده، بر سر سجه می‌نشانند. مامان عشی تبدیل می‌شود به خانمی که در کنسرت مفاظه نیمورخان شرکت می‌کند و محسن بدو هم پاک دلباخته او می‌شود اما در عین حال هستی را هم به فرهاد آرایشگر می‌سپارد. این تغییر ناگهانی، آنچنان سردستی و با شتاب پرداخته شده که زحمتهای خانم دانشور را در ساخت عشرت بریاد می‌دهد. خمیرهای را که با زحمت وراورده و با دقت به تنور

چسبانده پیش از آن‌که خوب پخته شود، از دیواره می‌کند. اگر خام دانشور در این تغییر شتاب نمی‌گیرد، عشرت تنها شخصیتی می‌شد که درست از آب درآمده بود و به توفیق رمان کمکی می‌کرد.

ه: تورانجان

مادر بزرگ هستی. با تمام شعارهایی که می‌دهد و اشعار اخوان ثالث و دیگران را درباره دکتر مصدق می‌خواند، اما زنی است به تمام و کمال در خط گذشته. جزیره سرگردانی می‌گوید که او لیسانس گرفته و دبیر شده اما او ظاهراً مثل تمام مادر بزرگها در خانه می‌نشیند و با سفره و سجاده سروکار دارد. تنها کارش به جز اینها واداشتن مهرماه خانم به تلقین زدن به سیمین و عشرت است تا آنها را عذاب بدهد. تورانجان با گذشته‌اش و با خاطره قهرمانی پسرش زندگی می‌کند. هر کس را می‌بیند، سر دلش را برای آنها باز می‌کند و قصه قهرمانی پدر هستی را بازگو می‌کند.

در پرداخت سیمای تورانجان دو عامل به طبیعی بودن او لطمه می‌زند. نخست لیسانس گرفتن او و درس و دانشکده‌اش. آنجا که تورانجان مادر بزرگ نیست، به صورت عروسک پیری در عروسکخانه درمی‌آید، دوم تغییر ناگهانی او و از این‌رو به آن رو شدن، به هنگام بازگشت عشی به خانه‌اش.

جزیره سرگردانی، همچون سووشون و دیگر کارهای خانم دانشور، یک داستان واقعه‌گرا است. این اثر طبق آنچه گفته می‌شود جلد نخستین یک رمان سه جلدی است اما داستان به گونه‌ای تمام شده که می‌توان آن را کتاب مستقلی دانست. خانم دانشور دوبار در این داستان فضایی سوررئالیستی می‌آفریند. یک بار پس از توصیف مستر کراسلی از جزیره سرگردانی که هستی خود را با مراد در آن جزیره می‌بیند و زنی سیاهپوش کیسه‌ای پر از سوسک را روی سرشان خالی می‌کند. بار دیگر وقتی هستی در اتاق آل‌احمد روی تخت او خوابیده. اما نویسنده با هنرمندی تمام این دو فضا را در کل داستان به زیبایی حاکم انداخته است.

زبان رمان درخشان و یکدست است. به جز چند مورد نادر مانند نویسیده بودند به جای شنیده بودند (ص ۷) یا پرانید به جای پراند (ص ۶۰) که واژه‌های آرکائیک با جمله نمی‌سازد. اما این موارد آنچنان نادر است که نمودی در رمان ندارد و همین زبان درخشان است که باعث شده بسیاری آن را به آسانی بخوانند. تسلط بر زبان فارسی، نشان داد که خانم دانشور هنوز بزرگترین نویسنده زن ماست. حتی اگر رمان ناموفقی چون جزیره سرگردانی بنویسد. اما جزیره سرگردانی در قد و قواره سیمین دانشور ناموفق است. ○

کشف تاریکی

یادداشت‌هایی بر جلد اول «جزیره سرگردانی»

سرزمینت / و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آیدی، صحر را ندیدی؟ می‌بینم که در این واپسین جملات پایانی سووشون، که در متن داستان، تسلیتی هست از جانب مردی آرمانگرا، عناصر مادی‌نگی (درخت / گیاه) با عناصر نرینه (باد / آسمان) پیوند یافته؛ - زوی، بی‌شک این نوید را بسیار هم - سرشت با آرمانهای نهان خود می‌باید زیرا در پیکره به خون آغشته مردش، سیاروشی افسانه‌ای را بازمی‌جوید: پهلوانی نرمدل که روانگسارِ اسطوره‌ای MYTHOLOGICAL و شگرتش به صفاتی آراسته است که با جهان خشن پدرشاهی چندان سازگار نیست و شاید از همین روست که از گشته‌اش نیز عنصری مادی‌م (درختی افسانه‌ای) می‌روید. با اینهمه، در سووشون، زن دل‌سپرده نیک‌مردی‌هاست؛ و در وعده آن نیک‌مرد: «صحر را ندیدی؟» - نوید آرمانی ظهور صحر - نکته‌ای نهفته که برای واشگافی و دریافت تحول نگرش دانشور در جزیره سرگردانی، برای ما از اهمیتی بسیار کلیدی برخوردار است؛ زیرا ظهور «صحر» در معنای نمادگونه خود می‌نماید و مفهوم گوناگون داشته باشد: نخست - آنچه که شاید خود آگاهی نویسنده نیز به تبعیت از نویسندگان و شعرای آن زمان بدان باور داشته و گویای پیروی از نمادگانِ دیرینه ایران است که: نور، همواره اهورایی است؛ بدون توجه به اینکه در ثرف‌ترین لایه آن نمادگان، فروغ و روشنائی بواره‌ای است نرینه که همه بدنها را به «تاریکی» (عصر مادینه) نسبت می‌دهد؛ و خوش‌بیانه‌ترین معنای ظهور صحر، پدیداری پهلوانی‌ست نورانی: مردانی دادجو که

سیمین دانشور با نهاد و به بدن آن راه یافت بی نیم‌نگاهی به سووشون، رمان نخستینش، که ۲۴ سال پیشتر طهرر کرد و اینکه از سوی یکی از کلاسیک‌های ژمان فارسی و از دیگر سو سرآغازی است ماندگار بر ادبیات زنانه ایران - در حیطه رمان - : پرهیپ‌اسبی، هنوز ایستاده بر صنیع خاطره ماء و شبح یک زن - «زوی»، PROTAGONIST یا سرآهنگ سووشون، آنتیگونه‌ای که می‌باید پیکره خونالود محیوش (یوسف) را همچون تندیس از سیاروشان نسلی بسپار تاریخی به خاک سپارد. و ساخت آن رمان، آشکارا حکایت از جانمایای سیاسی - اجتماعی دارد؛ پس، «خاک» به ظاهر تمثیلی‌ست از میهن اشغال شده نویسنده و این، همه، در زمینه ستیر عثونت‌بار مردان دریافتنی‌ست؛ با اینهمه، در ژرف‌لایه داستان، «خاک» می‌تواند همان کهن - نماد مادی‌نگی باشد و هماهنگ با آرمان و کوشش و تلاطم‌های سرآهنگ داستان در باز یافت جهان زنانه‌اش؛ همچنان‌که خاکسپاری در نماد اسطوره وارث بازگشت به زهدان «زمین» - ماهر است. انگار، در زیر - لایه داستان، رودی تاریک و پوشیده در حجاب، آرام می‌لغزد و تا سپس سالها بعد خود را دریایی آشفته گیس واگشایی کند: غروب و خورده زنی، که دیای پدرسالار را از عطوفت و مادرانگی نهی می‌یابد. جزیره سرگردانی از دل چنین دریایی سر بر می‌گردد؛ و زنی در آن چشم می‌گشاید: زنی که در هنگامه نبرد «مردان» و «نامردان» تاریخ همواره بر آن کوشیده تا جناب «رادمردان» را نگاه دارد. پس دل به آرمانهای این نبرد می‌سپارد و به خواهران خود امید می‌دهد که: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد روئید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان. در

«گفت: این زن...
» زانکه چون ما نیست
» می‌داند...
» کز کدامین گمشده مانده‌ست دور،
«وز که افتاده‌ست زینسان ناصبور...
» داند او تا بر که می‌باید گریست!

عطار: منطق‌الطیر

- ۱ -

(... اسبی، بر صنیعی ایستاده. یال افشان و سم‌کوب. این، شاید فشرده‌ترین برداشت تصویرگونه‌ای باشد) که سووشون^۱ اولین رمان سیمین دانشور در یاد به‌جا می‌نهد؛ با اینهمه، آیا این تصویری بسیار «مردانه» نیست؟ بی‌شک، اما هنگامی که در فرآیند استحاله‌ای ادبی، یال - لوزه‌های اسب، بر پهنه غیبه‌هایی لا‌زوردی، گرداگرد جزیره‌ای سرگردان، گسترده می‌شود، از میان غرایب گوش‌ماهیها و یال - آژه‌های دریایی، بیش از هر چیز عطر گیسوان و مویه زنی را می‌شنویم که گویا اینهمه سال، سر بر شانه اسب داشته؛ و آن یال، هیچ نبوده مگر زلفان ژولیده هم: انگار اینهمه مدت، «زن» در دل تهنه آن تصویر مردانه پنهان بوده است...
چنین پیداست که نمی‌توان به «جزیره سرگردانی» می

زبان را نیز حمایت خواهند کرد

دوم - برداشتی که در لایهٔ فروریختهٔ دانستگی‌ی زری (با نویسنده) می‌گذرد و آن ظهور الههٔ بامدادی و در معنایی عمیق‌تر، بروز نقطهٔ نور (عنصر نرینه) در دل تاریکی (عنصر مادینه) است، آنچنان که بتوان به زیباییهای نهفته و ناشکفتهٔ «شبان» نیز پی برد.

.... هرچه هست، سالها خواهد گذشت، و «زن»، بیدار و پندار زوده DISILLU SIONED خواهد شد، و این را نخستین کلمات جزیرهٔ سرگردانی، فاش می‌کند: «سحر نبود». فقط اما «صبحی کادک که از دروغ خود سیاه‌روی شده بود». انگار پس از سالها امید و نبرد، آنچه که از زنانگی، برای زن مانده، همان «تاریکی» است: «چند تا زن، با جادر هیایی، دستپاشان را حمایل دیگهایی که بر سر دارند کرده، می‌آیند، چانه و گردن زنها، خالکوبی شده - نقش کزدم، مان...»

در واقع، همهٔ آستانه یا ورودیهٔ داستان جزیرهٔ سرگردانی، که در بررسی‌ی شتابزدهٔ نخستین و حتی شاید در خود آگاهی‌ی خود نویسنده نیز جزئینیلی سیاست آلوده که به شیوهٔ یک آینده‌گردی FLASH - FORWARD بیان شده، نباشد، در بطن ساختاری‌ی خود تقابلی است پیاپی از نمادهای مردانه و زنانه: از این میان، عنصر فلز (عنصر مردبند) که مانند بختکی سپاه یا سرنوشتی محتوم بر سر زرهاست (دیگ) پلافاصله خود را در پوکه‌های فشنک و خمپاره و بمبهایی که گویا از خشونت مردگرایانه به جا مانده می‌گستراند؛ آشکارا آتشی برافروخته شده و این آتش (عنصر مذکر) از گیاهان و درختان (مادینه) جز آستنی به جا نگذاشته: «درختهای ناشناخته‌ای را می‌بیند که برگهایشان سوخته... و به چمن سوخته‌ای می‌رسد» پس بپهوه نیست اگر «هستی»، سرآهنگ داستان، در آینده‌نگری به سرنوشت زنانهٔ خود سرگردان بماند... از اینجا ما با او به جزیرهٔ سرگردانی پا خواهیم نهاد: «خواب دید: در سرزمین ناشناس است. از گرما عرق کرده، پیراهنش به تنش چسبیده، از تشنگی لاله می‌زند» - و «آب»، روشن‌ترین عنصر ماده‌بند که در سراسر رمان، خود را تکرار می‌کند، اینجا حتی از خود زن دریغ می‌شود و فقط در قطرات هرقی رنج او متبلور می‌شود - اینک دیگر حتی ارتباط او با «زمین - مادر» یکسره قطع شده: «و حالا هستی کنار چاه آب ایستاده، نه چرخ چاه، نه رسن، صدایی می‌گوید: آنها که ریسمان، دستشان بوده، آنها که کلید داشتند، همه‌شان گم و گور شدند...»

... و اینک به سرآر رمان سوشون بگرییم، همراه با این تذکر که با سنجش این هر دو سرآغاز، اگر این دوری ناشی از پسند ادبی‌ی پیراههٔ من نباشد - هنوز نبرد زیباشناختی با آغاز بسیار خوش پرداخت و متسجم سوشون است، گریم که اینک با نویسنده‌ای بسیار معربر روبرویم. - (از مقایسهٔ گسترده‌تر هر دو رمان در این برهه باید پرهیز کرد، یکی به دلیل آنکه اینک تنها جلد نخستین جزیره... را در دست داریم، و یکی به دلیل قطعاً به گمانم کلیدی و زیبایی که نویسنده از جلد اول حذف کرده) - در حقیقت، ساختار سوشون در سبک و سیاق خود، چنان استوار و همدوس COHERENT است که خود نویسنده را در رمان دومش به نبرد می‌خواند. و هر چند افسوس است که تاکنون، ژرفساختهای سوشون

چندان که باید و شاید واکاویده نشده و بیشتر نقدهای آن زمان نیز زیرگرایش بسیار مردانهٔ سیاسی یا ستیزه‌جویانهٔ رایج، عنصرهای نهفته و زنانهٔ داستان را نادیده انگاشته؛ با اینهمه حتی گریزی گذرا و موشکافانه به آن ژمان، گوشه و کنارهای ناکافیهٔ ساختار آن را - چندان که ما را در بررسی جزیرهٔ سرگردانی یاری دهد - بازگشایی می‌کند.

زیاترین شگرد نویسنده در سوشون، در نخستین سطر آن پدیدار می‌شود:

«آن روز، روز هفتاد و نه سالگی دختر حاکم بود. ناتواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن وقت هیچکس ندیده بود»

چنین آغازی پُر تکانه و افسان‌واری را در ادبیات خود، تنها از زبان یک زن دیگر شنیده‌ایم: شهرزادی که زیر تیغهٔ شمشیر مردی سخن می‌گوید و پیش از آنکه سرش به باد رود، می‌باید شنونده را با داستان خود افسون کند؛ و اگر آن کلام مشهور «نود و نوزده»، کمابیش صادق باشد که هر نویسنده‌ای بایست همانند شهرزاد، میان خوب داستان گفتن و مرگ یکی را برگزیند؛ این حکم دربارهٔ نویسندهٔ زنی که بر سر آن باشد تا آواهای ناشنیده و ناآشنای جهان بیگانهٔ خود را در میان تالار هزاره‌های مردسالاری برساند و به شهریاران پی‌ریخت، پیوسته، عین واقعیت و بازگویی حقیقتی است بسیار گسترده‌تر و خطرآلوده‌تر. و آها سبک دانشور در نهاد خود پیرویی ننگانگی از همان زبان افسونگر و کهن شهرزادانه‌ای نیست که ما را وامی‌دارد «سوشون»، و اینک «جزیرهٔ سرگردانی» را یک نفس بخوانیم، بی‌آنکه فرصت دست‌پازیدن به شمشیر شهریارانهٔ نقد ادبی‌ی خود داشته باشیم؛ به یاد بیادیم که شمشیر نقد در اینجا فقط استعمرای انشایی نیست، چرا که واژهٔ یونانی KRITIKE (نقد و تشخیص) نیز پیش از آنکه به معنای خوب و بد کردن باشد، در ستاک وازگانی‌ی خود گویا هم‌ریشه است با واژهٔ «کار» فارسی و «گریدن» * KARRETAN در فارسی‌ی میانه به معنای «بریدن» و «واشکافتن»؛ و از این رو هرگونه نقد ادبی، گویی کنشی است - مرد - وارانه، پس اینک حتی به بهانهٔ نقد زنگرایانه FEMINIST CRITICISM نمی‌توان شمشیر را فرو نهاد. اهمیت هنری سوشون و سپس جزیرهٔ سرگردانی، به دلیل استقبال بی‌سابقه یا پاسا به مردم از آندو، نه ثابت می‌شود و نه نفی. و گریم که گاه یک اثر هنری والا از محل آویزگان یا خواص، پا فراتر نمی‌نهد، اما هنوز چنین حکمی در دست نداریم که هر اثر مردم‌پسندی‌ی از ارزش هنری‌ست، در عوض می‌توان یقین داشت که آن شمشیر سختگیر، بارهای بار کلام شهرزادکهای خام‌زبان را در میانهٔ کار بریده باشد. با اینهمه این شمشیر یا کار، پسا که جنبه‌ای مادرانه بگیرد، زیرا در کارکردی آفریننده این شاید تنها افزاری بوده که نوزادان پنهان هنر را در یک «رستمینه» به هرصهٔ ولادت رسانده باشد، یا دست‌کم همچون محافظی بر فراز سر نوزاد، آویخته شده باشد. چرا که هیچ نقد آفریداری نمی‌تواند در غشونت کالبدشکافانهٔ خود چندان پیش برود که «جان هنری» اثری را نادیده بگیرد و از معنا تهی نشود

پس اینک، با شمشیر در برابر شهرزادا -؛ آیا این، «مردم‌پسندی» جزیرهٔ سرگردانی‌ست که بسیاری از منتقدان را در قضاوت بر ارزشهای هنری آن آشفته

می‌دارد، یا زبانی بسیار مستقیم و «مردمی» آن که گویی تجربه‌های نسل جدیدی از داستان‌نویسان فارسی‌زبان را نادیده می‌گیرد که در فرازهٔ زمانی میان ظهور سوشون و جزیرهٔ سرگردانی سر برافراشته و پیگیرانه به آزمون و حتی کشف فلم‌روهای ناشناختهٔ زبان و شگردهای نوی داستان‌نویسی برآمده و اینک نویسندهٔ جزیره... را با خود بیگانه می‌یابد؟ آیا در همین سرآغاز داستان: و رؤیای غریب «هستی» و نیز بدان هنگام که او نامزد تب‌آلوده‌اش، «مراده»، را از شهر حلب (حلبی آباد) می‌راند و مراد به هذیان‌گویی می‌افتد، فرصتی مناسب برای نویسنده فراهم نمی‌آید تا از سبک معمول خود تخطی ورزد و مثلاً به جای روایت مستقیم، به شیوهٔ «جریان سیال ذهن» که گویا بسیار آزادانه‌تر و رهاتر و ژرفای شخصیت داستان‌ش را «ببرد»، متوسل شود؟ متأسفانه چنین نقدی، از یاد می‌د که بزرگترین کار هر هنرمند صاحب سبکی، تکامل بخشیدن به سبک و اسلوب هنری‌ی خود اوست و نه آزمون و تجربهٔ پیاپی و یا ناقص سبکهای دیگر. گرایش صحیح‌تر آنست که این پاره از داستان را نسبت به پاره‌های دیگر آن ضعیف‌تر، یا ناسره‌تر بیابیم؛ با اینهمه کدام حتی شاهکار ادبی را سراغ داریم که جابه‌جا از تشبیهایی بری باشد؟ چنین گریه‌ای هرگاه نبرد و نکانهٔ کل اثر و جان هنری‌ی آنرا نادیده بینگارد، چندان راه به جایی نمی‌برد و ممکن است ما را به اشتباهی بیفکند که نابوکوف در انکار داستایفسکی (که داستان‌هایش نثر و ساختاری آشفته دارد) مرتکب می‌شود. بسیار طوفه است که «ولیم فاکنر» در مصاحبهٔ مشهور خود می‌گوید: «بگذار نویسنده‌ای که شیفتهٔ شگرد TECHNIQUE است، جراح پا آجورچین شود.»^۷ اما در ترجمهٔ منتشر شدهٔ این مصاحبه به زبان فارسی، همین جملهٔ ساده معکوس شده (تکلیک برای نویسنده همان اندازه مهم است که برای جراح با بتا) - و این شاید فقط لغزشی در ترجمه نباشد، چندان که بازگویی گرایش غالب زمانهٔ ماست.

اگر اما هنوز اصرار بر «رم تا لبهٔ شمشیر را بر گردن شهرزاد بنهیم، بی‌آنکه نشان خشمی مردانه باشد، بگذار گلابهای از اینگونه باشد که دانشور، بی‌هراس از قبل و قال جهان و منطق مردانهٔ ما، کاش بسیار آزادانه‌تر و بیشتر از اینک، از نیروهای فروخوردهٔ زنانه‌اش بهره می‌جست؛ و این به زبانی دیگر به معنای رهایی بیشتر جهان تاریک ناخودآگاههاست که به تعبیر مکتب «پولگ»: قسمت اعظم و «زیر دریا نهفته» جزیره‌ای است که ما تنها پارهٔ کوچک بیرونش (خودآگاهی) را می‌بینیم؛ و این، شاید قسمت‌هایی از جزیرهٔ سرگردانی‌ی دانشور را یکسره دیگرگون می‌ساخت؛ اما خواهیم دید که در همین حالت کنونی خود نیز، جزیره... که ظاهراً، پهنهٔ متنی است بسیار یکدست، با مردمی سردرگم و غریب، چه آواهای شبانه و ژرفیه‌های ناشناخته‌ای را در دل خود پنهان کرده است.

و شاید آنچه که جتنی ادبی معاصر یا آینده را رقم می‌زند، همین گرایش به وارها شدن جهان تاریک و ماده‌بند ناخودآگاههاست که ربطی به زن بودن یا مرد بودن هر مرد ندارد. چنین گرایشی، البته شیوه‌هایی را می‌طلبد که اگر

مضرائه بخوابیم مامی کلی بدان بدیم شاید بتواند «ناخودآگاه» - شناسی «ش» نامید یا UNCONSCIOUSNESS - FLOW جزئی و رایج و جریان سیال ذهن «STREAM OF CONSCIOUSNESS» پکسان نیست که در پشیری از موارد، به گمان خیمه شب بازی خود آگاهی‌های ست شرمنده و استنار شده که به تقلیدی ناشیانه و حتی مصحک از سیلان عظیم و ناشناخته فرآیندهای ژرف و آشوبناک ناخودآگاهی می‌پردازند.

دانشور اما، گویی همانند همزاد باستانی‌اش شهرزاد، هرگز لبه تیز شمشیر شهریارانِ مردنار را به جان نمی‌خورد. شگرد او در سووشون، هماهنگ با آرمانخواهی‌های مردانه دهه‌های ۳۰-۵۰، گزینش مرد و پسری است نسبتاً آرمانیده IDEALIZED، نا «ناتیریک» یا زن لیکوسرشت داستان (زری) بتواند فرمانم، اما استوار بر کنارشان قدم هلم کند، بی آنکه دروغین آرمانی و زیبایی‌های جهان زنانه‌اش چندان چشم شهریاران شرق را بیازارد. و امروز چون می‌خواهد در آن آرمانهای مردانه شک کند و حتی پاره‌ای از آن را به یاد طنزی بسیار نهفته بگیرد، شخصیت اصلی زن جزیره سرگردانی‌اش را نیز فرو می‌کاهد و به سستی و سرگشتگی می‌کشد و در نهان، به برخی از باورداشتهای او پوزخند می‌زند. و این انگار دامچاله‌ای ست ادبی برای منتقدی که بتواند لحن پنهان نویسنده را از لحن بازیگران داستان بازشناسد، یعنی میان TONE یا «واژآوای» نویسنده، و MOOD یا «خیمه‌آوای» فرمانان او تفکیکی قائل شود. نمونه‌ای بارز از این دامچاله را در داستان کوتاه بلندهنری چیمز «چرخش بیج» سراغ داریم که منتقدان اولیه آن با همین هدم تفکیک، نویسنده را متهم به نگارش داستانی مبتذل در زمینه ارواح یا افسانه‌های جن و پری کردند، چرا که در «خیمه‌آوای زن پرستاری که راوی داستان است اعتقادی راسخ به ارتباط خبیثانه ارواح با کودکان داد می‌زند؛ اما در واقع، لحن یا «واژآوای» پنهان نویسنده از جنون و تحریف این زن که اطفالی محصوم را به سوی مرگ سوئی می‌دهد، پرده برمی‌دارد...

گفته‌اند که گاه چنین تفکیکی بسیار دشوار و حتی ناممکن است. و این گفته گویا هنگامی که درصدد جدا کردن «دانشوری» آن سالها، از «زوی» سووشون برآیم بسیار مصداق دارد، اما در جزیره... نویسنده بارها به این ترغیب دست یازیده: «هستی، مغلطایس نگاه او [«سلیم»] را جستجو می‌کرد و به این فکر بود که چشم‌های این بابا از یاد رفتنی نیست و رازی از ماوراءالطبیعه در بردارد و اگر آطور که مادر بزرگ می‌گفت: خدا در انسان تجلی کرده، یقیناً در چشم و نگاه...» [۲۵]، در اینجا، حیم‌آوای «هستی»، آشکارا رمانتیک است اما ظهور ناگهانی و نامتناسی ترکیب «این بابا» در میان متنی چنان شیداگونه ما را به لحن یا واژآوای فروپوشیده نویسنده که نشانه لبخند طنزآلودش به ساده‌دلی سرآهنگ داستانش است راهبر می‌شود. «هستی» که مانند اسطوره‌ای کهن، به متنی سرگردانی‌های جزیره پرتاب شده، در تنهایی خود، پیاپی به سوی نوعی احساسات‌گرایی دجترانه گرایش دارد که او را به عالمی مینوی می‌کشد و هر بار، واژآوای نویسنده باید او را به سطح خاک بازگرداند: «... آه که عرق حورشید، طلاست؛ نور مهتاب، نقره است؛ و قطره‌های باران؛

آسمانی، دُر و آذین درخت‌ها از این همه جوهر خدایی است. مادر بزرگ [از سر جانماز] گفت: «الله اکبر» صدایش خش و آمرازه بود و هستی دانست که باید پنجره را ببندد... با خود بگوید: آسمان دروغ است، یک توده هوای اثبات شده بیشتر نیست. ماه هم سنگستان سرد و تاریکی است، خورشید هم لایه توده‌ای مواد گداحته...» [۹۳] و گاه حتی خیمه‌آوای «سیمین دانشور» به عنوان یکی از بازیگران داستان خود، با لحن یا واژ آوای دانشور نویسنده امروز که گویی می‌خواهد انتقام حوشیاوری‌های زنانه‌اش در آن سالها را از خود بگیرد، یکی نیست (و این بار انگار این «هستی» است که انتقام قطعه فوق‌الذکر را از «سیمین» می‌گیرد) - «سیمین می‌گوید... درخت‌ها را که ناز می‌کنم، برگ‌هایشان از شادی زیر دستم می‌لرزند.../ هستی می‌پرسد: سوسک‌ها و پشه‌ها و مارمولک‌ها و مگس‌ها و موش‌ها را هم دوست دارید؟» [۵۸] و اینجا سخن هستی واژآوای دانشور آشنا با واقعیات تلخ است. به غیر از روستا و طنزآلوده این گفتگو، به ابهام‌های ژرف - لایه‌ای متن کامل این گفت و شنود نیز بنگریم:

زنی که در فضای مبهن (خانه)‌اش در آن سالها (۱۳۵۳۹)، با نگاهی هنری به مادی‌نگیهای آرماتی، (آب، برگ، گل، گیاه، درخت...) دل بسته و صدایی کهن به او هشدار می‌دهد که وجه مغفیری مادی‌نگی را از یاد برده است و مهرستی از آفات و «خیزش‌نژاد» (حشرات موذی جای گرفته در دل «زمین - مادر») را برایش قطار می‌کند. در کتاب کهن ایرانیان، «وی دیو - دات» - «جهم»... شیطانه یا مادیته دیوی است که یک‌سرم آفات و بیماری‌ها را در لایه‌ای گیسوان خود دارد (فرگرد ۵۹/۷). روسپی بخشنده‌ای که مادر «هستی» ست...

اما چنین تفسیر هراس‌آوری، برای خواننده‌ای که تاکنون جزیره سرگردانی را همچون متنی تک‌لایه و بسیار آسان خوانده است، شاید غافلگیرکننده و حتی دور از باور بنماید. به ناچار باید همین‌جا درنگ آورد و به سوی مبانی اسطوره‌ای و کهن الگوهای نمادینی رفت که در ژرفای جزیره... به هم تنیده شده و تاروپود چنین برداشتهایی را فراهم می‌کنند...

-۲-

نگره دانشور درباره زن و مرد، در رمان جزیره سرگردانی بحثی معص می‌طلبد که اینجا تنها به خلاصه‌ترین شکل، به بنیادهای فلسفی - اسطوره‌ای آن می‌توان اشاره کرد. بی‌شک، بررسی جزیره... از دیدگاهی مردنار، همان اندازه مقرون به شکست است که کوشش برای انطباقش با دیستان زبگرایانه «فمینیسم» و اگرچه ظاهراً ناهمخوانی یک نویسنده زن، با دیدگاه نخست دریافتی باشد، ناهم‌ارایی‌اش با گرایه دوم شاید چندان پذیرفتنی ننماید.

هنگامی که سیمین (دانشور)، مستقیماً با به جزیره... می‌نهد و پس از مرگ شوخ‌برانگیز همسرش جلال (آل احمد) با قهرمانان داستانش روبرو می‌شود، گفت و شنودی درمی‌گیرد که هستی آن را چنین به یاد می‌آورد: «فرجده [به سیمین] می‌گوید: شما مسأله‌ای به نام زن، هرگز نداشته‌اید. سیمین می‌گوید: خودم تلاش کرده‌ام که

کمتر داشته باشم. تو هم تلاش خودت را یکن. فرخنده می‌گوید: نه ختم جان. امکاناتش را داشته‌ای. من چنین امکاناتی ندارم. سیمین می‌گوید: در سان‌های جوانی، قصه‌ای را ترجمه کرده بودم. اسم نویسنده یادم نیست. ماحصل کلام یادم است که این بود: اگر تو در یک شب تاریک و سرد زمستانی، یک فانوس روشن زیر کنت، روی قلیت پنهان کرده باشی، نه از سرما می‌لرزی، و نه از تاریکی می‌ترسی و نه از تنهایی می‌هراسی.» [۲۶۶]

و اینک به زیرلایه این گفتار بنگریم. «فانوس» که در نزد «ویرجینیا ولف» (به صورت یک LIGHT HOUSE/ فانوس دریایی) نمادی است «فالیک» یا دکورانه، یا تلویحات جسمی قروید و مایه رشک و یا غرور... اینجا، هرچند هم که در مفهوم «نور/ آتش»، عنصری است مردینه، با اینهمه در معنای فرگشتی یا تطویری خود: خردی ست روشن و اهورایی و مایه دلگرمی؛ بنابراین پیام دانشور، در پس‌لای این گفته، درآشامی و برافروختنی یکی از ویژگی‌های بزرگ و مثبت «جهان - مرد» است درون دل «جهان - زن» تا آنجا که زن، پذیرا و کاشف رازها و ارزشهای عناصر مادیته شب و تاریکی خود، در مفهوم مثبت آن، شود. برای دریافت صحیح این معنای بسیار پیچیده باید بسیار از مفهوم امروزی تاریکی و شب، دورتر رفت و به فلسفه‌هایی کهن‌تر از آغاز عصر مدرسالاری راه یافت که شب و تاریکی در آن هنوز برابر با پلیدی یا نگویندنی نبوده است. «زُشتر» که رساله پژوهشمنده‌اش درباره آئین زروانی‌گری هنوز از ارجسی قساروان پرسخوردار است^۸ تأکید دارد که: «شب/ تاریکی» در اسطوره‌شناسی کهن ایران، نه فقدان نور، که خود وجودی است مستقل و مادینه. و در واقع، این یکی از کهن‌ترین بنیادهای فلسفه شرق است که در رساترین شکل بیانی خود، هنوز در چین، به صورت چرخه روشنائی تریه (یانگ / YANG) و تاریکی مادینه (یین / YIN) جا مانده. نکته اما اینجاست که در نمودار این چرخه، همواره نقطه‌ای از نور در دل تاریکی ست و نقطه‌ای از تاریکی در دل نور. یانگ و یین هیچگونه برتری بی نسبت به هم ندارند، و هیچکدام خیر یا شر نیستند، به دیگر زبان: خیر یا نیکی از همترازی چرخشی ایندو پدید می‌آید و پدی یا شرارت نشانه فروپاشی این توازن است؛ با اینهمه «برابری» ایندو «توازن» مادینه و تریه در اینجا، نه به معنای «یکسانی»، بلکه نوعی تقارن و تبادل زایشی است با حفظ ارزشها و استقلال درونی هر کدام.

نزدیکترین اندیشه غربی به این نگره را در کار «پونگ» می‌بینیم که بسیاری از جنبه‌های فلسفی روانشناسی خود را از غاور زمین می‌گیرد و هر انسانی را (اعم از زن یا مرد) هم دارای جانی زبانه یا «آنیما» ANIMA و هم برخوردار از «جانی مردانه» یا «آنیموس» ANIMUS می‌داند. و به نظر می‌رسد که اندیشه دانشور برگرد رهایی همین نیروهای مثبت آنیمائی مرد و زن از سیطره آنیموس، در عین تقابل با جنبه‌های منفی هر دو است. با اینهمه نوعی ویر و گرایش افراطی در نحله نقد

حارف‌مایانه، برای آنکه هر اثر ادبی را از جنبه یونگی‌اش بررسی کند ما را به تأمل وامی‌دارد و پیش از هرچه هشداری خود یونگ را به یادمان می‌آورد که:

«اشتیاء معمول انسان غرب، به هنگام روبرو شدن با مسأله درک آرماتهای شرق، پشت کردن به دانش و دلجوئی بودن به رابجهای از شاه و جذبه... است که نتیجه آن تبدیل شدن به مقلدی ترحم‌انگیز است. عرفان غربی، بهترین نمونه از اینگونه اشتباهات ماست»^۹ (و شاهدیم که در شرق، واژگونه غرب‌گرایی این تقلید ترحم‌انگیز، سر به آسمان زده است). وانگهی، گرم هم که به‌رغم برخی از منتقدان، نگره یونگ در واکاوی بسیاری از آثار ادبی کارساز باشد، نباید از یاد برد که در اینجا با نویسندهای ایرانی سروکار داریم و دست‌کم به تبعیت از نظریات خود یونگ هم که باشد، ناچاریم به کند و کاو در ناخودآگاه قومی و بوم - زادخود نویسنده بپردازیم. و اگر حساسیت مطلب اجاره اندکی طفره را به ما بدهد شاید در این راه نکته‌هایی راهگشا بپاییم: یک اثر ادبی، البته رساله‌ای فلسفی یا سیاسی نیست، هرچند هم که نویسنده آن، پای فلسفه و سیاست را به میان کشیده باشد. با اینهمه این طعنه برون‌متنی‌ای ما، شاید از این زاویه توجه‌پذیر باشد که از یکسو هر متن ادبی پاره‌ای است سرزده از درون یک متن گسترده‌تر تاریخی - اجتماعی و در یک حیطه جغرافیایی یا جهان‌بینیها و فرهنگ ویژه خویش، آنچنان که در این محدوده تقریباً چیزی به نام برون‌متن نخواهیم داشت؛ و از سویی دیگر شاید این لحظ یک بازی زبانشناسانه و بی‌لر باشد اگر این گمان من درست باشد که واژه «متنی» «متن» هم‌ریشه است با واژه پهلوی «متیان» MATIYAN به معنای «رساله» - که در اینصورت، هر «متنی» هرچند ادبی، رساله‌ایست با امکانات تفسیرهای فلسفی - اجتماعی خود.

سخن اما اینجااست که در واشکافی بنیادی متن ادبی، بازیابی رگه‌هایی که محتملاً ناخودآگاهانه در ژرفساختهای کلام نویسنده دویده، بسیار مهم‌تر است از استناد به دانش و آگاهیهای فرهنگی او در ظاهر کلامش؛ گرم که چنین رهیافتی در برابر نویسنده بسیار فریخته و آگاهی مانند دانشور بسیار دشوار باشد - (چنان‌که مثلاً در صفحه‌ای بلافاصله پس از نقل قول فوق، وی در نقش داستانی و واقعی‌اش، برای دانشجویان به تدریس هنر و فلسفه هند و مقایسه‌اش با روانشناسی یونگ می‌پردازد) - اینجا اما اگر بتوانیم با پژوهشگرانی هم‌پاور شویم که فلسفه وایک - ییس را اساساً اندیشه‌ای ایرانی می‌دانند که شاید در سده چهارم پیش از میلاد، به چین رسیده بوده و سپس خود را با یکی از بنیادی‌ترین جهان‌بینیهای هندو ایرانی رویارویی کنیم که در زیر‌باری از فراموشی فرو رفته، به جای رسیدن به تفکری که از بیرون (توسط نویسنده یا منتقد) به متن تحمیل شده، شاید به یکی از رگه‌های ناپیدایی دست باییم که در ژرفای ناخودآگاه قومی ما، در خطی ناپیدا از زمان، و در نهفت دانستگی‌مان دست به دست گشته تا اینکه خود را بروز دهد

یکی از چنین شناسان، به نام «آرتور ویلی» که به نظریه ابراس بودن اندیشه کهن «ایک» - ییس» اعتراض دارد بر این نکته تکیه می‌کند که اما در آئین زردشتی، روشنی و تاریکی، به عنوان مظهر خیر و شر در تضادی

جانکاهند؛^{۱۰} و این استدلالی است لغزنده چرا که هرچند، گویا نوعی پندرسالاری باستان در ایران، اسطوره «تاریکی» یا اصل مادینه نخستین را به صفت شرارت می‌آلاید و آفریدگان مثبت مادیتهایش (آب، زمین، گیاه، ماهی) را، چنان‌که «فوتن» شرح می‌دهد، آفریده روشنائی (اصل تریه نخستین) قلمداد می‌کند؛ اما در پیگیری و پژوهشی که از چارچوب این مقال بیرون است می‌توان به شواهدی دست یافت که بسیار پیش از آئین زردشتی، در باورهای کهن هند و ایرانی نیز، این هر دو بسواری هم‌تراز بوده‌اند، و اینجا هم‌بقتدر توجه کنیم به همین دو واژه چینی «یانگ» (نریه) و «یین» (مادینه) - که اگر به خطا ترقه باشیم از جنبه معنایی و آوایی شباهتی کمابیش دارد با دو واژه اوستایی «نیوان» YVAN (= پهلوان تریه جوان؛ هم‌ریشه با واژه «حوان» در فارسی امروز و واژه انگلیسی YOUNG) و «ج نی» JANU/ JANAY (= زن، هم‌ریشه با واژه کردی ژن ZHIN).

در واکاوی بنیادی جریه... دانشور، با این واژه دوم، بسیار سروکار خواهیم داشت؛ زیرا «ج نی» در فرگشت زبانی خود نهایتاً تبدیل به «ژن» (به معنای زاینده) شده است بلکه نیز همان «جیهی» JAHY یا «روسپی» نخستین است که به پاری اهرمن PRIMAL WHORE می‌شناخت تا با هم‌خوابی با کیومرث (محسنین آفرینه امروزم) انسان نخستین را تبار کند و از میان بردارد. یابراین همان‌گونه که «فوتن» احتمالی را می‌دهد

شاید «محسنین روح انسانی» [مشی و مشیانه] همچون فرزندان آیند [جیهی و کیومرث] نضج می‌گیرند^{۱۱}

از این چهره دوگانه زن که از شکفتهای اسطوره‌های کهن ایرانی است، پیش از هر کسی، هدایت، نویسنده بزرگ ایران، در شاهکار ادبی‌اش؛ بوفکور، به شیوای بسیار هنری بهره جسته؛ زنی واحد که گاه به صورت «جیهی» درمی‌آید (دلکانه) و گاه به چهره فضاگیریکه (دختر آثیری)، در جزیره سرگردانی اما، این دو سیمای گوناگون در دو زن عمده داستان یعنی «مشرت» و «هشی» رخ می‌نمایند، با این تفاوت که دانشور، گویی جابه‌جا می‌کشد تا مرز این تفکیک را درهم بشکند؛ چرا که در خامسگاه اسطوره‌های‌شان نیز آیند یکی بیش نبوده‌اند. اما آیا این از می تصادف است که «هشی» که نامش آشکارا پژواکی است فارسی از معنای نام «حو» (مادر همه هستنده‌ها، حیات) همانند «مشیانه» (حوای ایرانی) دختر زنی است بی‌بند و بار که در جریه... نفش «جیهی» را به عهده دارد؟ هرچه هست، این مادینه نخستین، با همان ساده‌دلی حوایی‌اش، از اعماق اسطوره‌ها، به واقعیت سرگردان جهان معاصر پرتاب می‌شود. به جهانی که انگار در آن، شیطان چندان زاد و ولد کرده که حوای ما دیگر فقط با یک ایلیس روبرو نیست - (چنین PLOT یا پیرنگی، شاید فیلم زیبای رومن پولانسکی: «بیجه ژولری» را به یاد بیاورد؛ قصه تولد کودکی که اگر ندانیم زیرآوی آن پارگری افسانه تولد مسیح است در میان شیطان‌پرستان عصر حاضر، به بسیاری از زیباییهای رازآلوده هنری‌اش، پی نخواهیم برد)...

از همان ابتدا، این حوای نازک خیال، در جهانی چشم

می‌گشاید که در آن، همه چیز، به هم آشفته است؛ با اینهمه، در او همواره هسته‌ای از هستی و زندگی‌گرایی، آرام و پدرام می‌تپد؛ در تلاشی دشوار برای روئیدن از خاک، در پی قطره‌ای آب، لکمه می‌زند و خود را به دست پادشاه آشفته و آتشی آشوبناک جهانی مرد آفرید می‌سپرد. آسبهای این بازی آسیمه و پرخطر، چندان است که در این جریه، نمی‌توان به روئیدن درختی بالنده از این تن مست دل‌پسته از دور می‌توان وضعیت فرم‌ناک یا تراژیک او را دید؛ حوایی، دستخوش توفانهای گیوسول و دل‌گشال، در کنار آتشفشانهای جزیره سراقدیپ جدید...

فرو رفته در میان خاکسترهای آتشفشانی، این وجود آشفته سر، گاه به امیدهای واهی دل خوش می‌کند؛ با آن همه شباهتش به دختر «خاکسترشین» (سیندرلا) - با ناتوانیهای مادی و معنوی‌اش، و مادری که نامادر است و پدری افسانه‌ای که مرده - به امید فرشته‌ای ست یاری دهنده و شاهزاده‌ای که نجاتش دهند. (پناه بردن مایوسانه‌اش به «سیمین» و ازدواج بسیار عجیبش با «سلیم» گواه این رؤیای درونی است)؛ در نمایشنامه‌ای که «هشن» ترتیب می‌دهد، او در واقع سرنوشت خود را بازمی‌گوید، همراه با واهمه و عدم اعتماد به نفسش که مبادا شاهزاده، چهره واقعی او را نپسندد؛ «سیندرلای کنیز مطبخی روی شاهزاده خم می‌شود و می‌گوید: خود خودم هستم» [۲۱۱]

با اینهمه، باز پیوند او با زندگی و امید، انکارناپذیر است، و از همین رو نیز، نامش (هشی) با «حوای» اسطوره‌های میان - رودان (بین‌النهرین) سازگارتر است تا با نام آدم و حوای ایرانی «مشی» و «مشیانه» - هر دو از ریشه «مرگ». جهان نویسنده، انگار نام «کیومرث» (آفرینه نخستین) را به دو پاره اصلی‌اش: «زندگی» + «مرگ» (گیو + مرث / MARTAN + GAYO) تفکیک کرده و ساز و کارهای زندگی را به زن واسپرد و «مرده» را (که باز در فارسی، از ریشه مرگ است) واگذاشته تا پاره دوم نام آن آفرینه را بردارد.

در حالیکه در رو - لایه داستان، همه چیز به سادگی و گاه شوخ و شنگ در جریان است، زیر - لایه داستان ایماهایی پُر تافت COMPLEX و دیگرگون دارد؛ فقط، گاه این جریان نهفته موجی برمی‌دارد و به سطح می‌رسد: «هشی به آب زلال استخر چشم دوخت... بلین داشت که جزیره سرگردانی رطبی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان، امشب، و همه شب‌ها در متن جزیره سرگردانی زندگی نمی‌کرد؟ مگر هیتی نگفته بود که هستی و بودن، عامل زنانه آدم است؟ مگر اسم او هستی نبود؟ مگر نزدیکترین قوم و خویش زمین، هستی نبود؟» [۲۰۳]

در میان این جزیره سرگردان، نام خانوادگی او «یان» (پدری که مرده است) تنها، یادآوری است باستانی از آن توازن فرومرده و اسطوره‌ای میان اصلهای مؤنث و مذکر. پسوند پیش از حد او با آب، به تلویح ریشه‌های اسطوره‌ای‌اش را برملا می‌سازد. اما همین خامسگاه اسطوره‌ای مایه بی‌دست و پای حوای جوان ما در جهان

معاصر می‌شود و مضحکهای پدید می‌آورد؛ در سرزمینی فقر و خشک، او الهه آب یا آناهیتایست که به شیوای طنزآورده و «گواز آمیز» IRONICAL آبهای مینوی گم‌شده‌اش را در استخر سرپوشیده حمام سونا می‌ریزد؛ هستی، زن به آب ولرم استخر میرد و بوسه‌های آب را بر پوستش خوشامد گفت. دیگر از هیچ در بسته‌ای نمی‌ترسید. بی‌خود نبود که نمی‌توانست دل از مامان عشی بکند. [۲۰] در لذت‌جویی از «مواهب» جهان معاصر، زندگی وی و لنگار مادرش، گاه در احمق‌های دل، و سوسه‌اش می‌کند؛ نمی‌دانست که چرا به هوس‌ها و نقشه‌های مادرش زن می‌دهد؛ نمی‌دانست چرا وابستگی او و برادرش شاهین به مامان عشی بی‌حد و حصر است؟ آیا جذابیت او می‌فریفتشان؟ آیا هستی در تو دل، جهانی را که مادرش در آن می‌زیست ترجیح می‌داد؟ [۱۷] بهشت برهنگی و حوایی‌اش در میان زنان فره و بی‌درد و «جوی‌های زیبا رفم می‌خورد؛ روی پله‌های حمام سونا زنهای چاق چاق، لغت لغت نشسته بودند. کف حمام، زن باریک اندامی دراز کشیده بود... هستی حالا دیگر مصمم شده بود یک تابلو حمام سونا بکشد و نامش را بگذارد برهنه‌های چاق بی‌درد. [۱۶-۱۷] و چه‌بخت موعود را در روی زمین باز می‌یابد: ... رفتند به گانه‌ش گلی - استخر کج و کولهای پذیرای آب جوشان از دل زمین - حباب‌های عظیم، بخار آب، مه، بوی گوگرد، زنان و کودکان همچون اشباح، زنها بعضی با لنگ، چندان با زیرشلواری، بیشتر یادآور حوا مهیای برگه، سیمین تابوش را که دید گفت: محشر کبری. استاد سانی وقتی دید گفت: جهنم دانسته. [۱۸۲] مادپنگی آرمانی پا آب پاکی که او می‌جوید، هنگامی که پا به جللی آباد فقر می‌نهد گندایی که جان کودکان را بی‌هیچ عطر و مادرانه‌ای می‌گیرد، بیش نیست - و آن شهرزادی که گاه در افسانه‌هایش از شهر خدا آفریده پنداد پا به واکه‌ی باستان (حلب) می‌نهد، اینکه باید «حلب» معاصر را وصف کند: «در شهر حلب خورشید به آوارگان و بچه‌های گریه‌ای ژل زده بود و در آسمان لبری نبود تا بگسید. [۲۳۲] (یکبار دیگر تعادلی درهم ریخته: خورشید آسمان [عناصر مذکور] مسلط بر زمین، و عاری از عنصر مادپنگی [باران] - و مردان شکسته رفته بوده پل روی گنداب... آخر بچه‌ها دم به دم می‌اتادماند تو آب، خفه می‌شدند. [۲۱۶]

او پا به جهانی نهاده که نمط برابری و تساوی زن و مرد را زبهارگان سر می‌دهند: «بسکه به گوشم خوانند که عشق چیز باشکوهی است، که زن بایستی سد جنسیت را بشکند تا آدم بشود. بسکه از تساوی جنسیت حرف زد... و با سرگشتگی خود در برابر این کلام مادرش واکنش نشان می‌دهد: «ذهنت همگام با دستها و پاها به کار... شکستن سد جنسیت، نه برای کسی که متعهد است. این ولنگاری‌ها به ما نمی‌برازد. در شکستن سد بایستی متوجه بود که آب، خاب دهقانی را حراب نکند. لانه مرغی را، پتوی مخمل آبی را روی تخت انداخت...» [۲۵۲] رنگ آبی، رنگی است که پایی خود را در کنار او تکرار می‌کند، شاید از آنجا که این رنگ، هم، رنگ آسمان رود است و هم، رنگ آب؛ یعنی دو عنصر مادینه و ترینه و بی. نشانه‌ای از تعادل از دست رفته جهان. اما این همان رنگی است که مامان عشی خود را در زیر آن پنهان می‌کند:

«کارگرها داشتند استخر را رنگ آبی می‌زدند. مادرش را دید که با روبوشامبر پشمی آبی سیر کنار در بسته اتاق نشیمن ایستاده است... با مادرش به اتاق خواب رفت و روی تخت دو نفره که روختی جیر آبی داشت، نشست. پشت درها؛ آبی باز و پرده‌ها، آبی سیر... [۱۲-۱۳] برای مادرش که این مسائل را «از یک خانواده آمریکایی» به چنگ آورده، این رنگ، علامت همان «تساوی جنسیت» غربی است؛ و هستی فقط می‌داند که یک جای کار می‌لنگد. خانم «هستی» آمریکایی که نامش تارن و تشابهی با «هستی» دارد و نیز یادآور پاره دوم نام آنهابت («آهت» - حب و آلودگی) است از جهانی آمده نامتعلق به آن «هستی» یک تخم مرغ که آبی، رنگ شده بود [برای خانم هستی] انتخاب کرد و آسمان خراش روی کشید که چراغ‌های بیشترش روشن بود و باقی روی آبی متن، بی‌سنگان و صرشتین رها کرد. [۱۲۲] این جهان بیگانه بی‌سنگان که سرخ سرشته «اهوایی»‌اش را در آسمان‌خراشهای امپراتوری‌اش برافروخته، او را به «درهم شکستن سد» می‌خواند:

«کراسلی به هستی گفت: ال. اس. دی. می‌زنی یا گراس؟» هستی گفت: ال. اس. دی. دویی است که... به طور سبلیک، مخز فعال و عمل کننده را می‌راند و انسان تولدی تازه پیدا می‌کند. نفس هستی... هستی و بودن - حامل زنانه فرد است؛ عمل و فعالیت مخز حامل مردانه شخص. / کراسلی گفت: زنده‌باد حامل زنانه و خواست برگونه هستی پرسه بزنند. [۱۹۹] و حوای سرگردان و گنج ما خود را پس می‌کشد، چرا که شاید در خاطره ازلی‌اش، هنوز و سوسه بهره‌جویی از گیاه مصنوعه معجزه‌آسا را فراموش نکرده است... گرداگردش، همه چیز، حتی وعده «آزادی»، به گوشش می‌خواند که او باریچه‌ای مادینه بیش نیست همانگونه که ناپدری‌اش با «پسینا»، خدمتکار و پرستار خانه می‌لاند و ناپدری‌ی کوچولویش، پرویز با طیدی (خانم) گریه ملوین پسینا بازی می‌کند، همه برای جهانی بسیار عشن و پدرسالار کارآموزی می‌بینند: «هستی» به سرسرا رفت و میز وسط سرسرا را پر از توپ و فانک و طیاره و کشتی و فضاوورد و کاغذهای کادویی مسجاله دید... اگر مراد بود... به اسباب‌بازی‌های پرویز نگاه می‌کرد و می‌گفت: مدل‌های واقعی‌اش غیر از انسان فضایی در زرادخانه‌های کشور شاهنشاهی انباشته شده. [۱۳۶ و ۱۳۲]

در جامعه‌ای با روابطی اقتصادی که خصلتهای انسانی را می‌ریابد و همه را جز زده می‌خواهد؛ ناپدری‌ی هستی، نزد او، برای سرنوشت پسر خود می‌گریه: «فتها تو می‌فهمی، بیژن هم می‌فهمد. اما دارم بیژن را به جایی می‌فرستم که ضهر جنی بشود یا زیرچند؛ مثل خود خاک بر سرم. مثل دور و بری‌هایم. تو می‌گویی چه کنم؟» / استعفا بدهید. / - با این خرج کم‌شکن؟ [۲۰۸] در این میان، همه در نهاد خود، به نقش خود آگاهند، «هستی» گفت: سخت به فروید چسبیده‌ایم... / هستی گفت: هم‌ماش تقصیر فروید نیست. دامن زدن به فساد در غرب، برای منفک کردن نسل جوان از سیاست است. / کراسلی گفت: پس خانم کمونیست تشریف دارند... / هستی آهی کشید و گفت: روزگار تلخ و تپاهی است. پیرا را الکل و ترس از پا می‌اندازد و جوانها را مواد مخدر و ولنگاری، و در

رژیم‌های توتالیتر، محرومیت از آزادی فردی. / صدایی از گوشه‌ای که دخترها و پسرهای گل به گردن نشسته بودند بلند شد: زنده‌باد عسل‌های روح! / هستی پرسید: عسل‌های روح چیست؟ / هستی گفت: ماری جوانا، حبشش. کاپوس آور است. [۲۰۱] (فراموش نکنیم که صفت «کاپوس آور» را برای این سرگشتگان جوان کسی به کار می‌برد که چند سطر بالاتر، هستی را به همین راه ترغیب می‌کند)...

از آنسو، بسیاری از آنان که در گوشه و کنار برای جهانی بهتر می‌جنگند - آن نیک‌مردانی که زن در سووشون دلسوده ایشان است - با همه آرمانخواهیها و شرافتشان، به شیوای «پساد - نسما» PARADOXICAL، کمابیش چنان سخن می‌رانند که انگار بی‌خبرانه، برای حفظ روابط خشونت‌باری می‌جنگند که چیزی جز جنگ‌نرینگان نیست - «سلیم» گفت: بایستی همه مظلوم‌های جهان هم‌سطح ظالم‌ها شوند. حبلی درس داد. مادرش گفت: من که ملتفت نمی‌شوم عزیز. [۲۹۳] و آفایش سعید گفته بود: غضب ذاتی انسان است. در حیوان هم هست. چنانکه گل‌ها هم خار دارند. و بکتاش [براد] گفته بود انسان زود عشم است و همیشه با عقل عمل نمی‌کند، حیوان سیر که شد دیگر شکار نمی‌کند، اما انسان می‌کند... و فرهاد از بکتاش گفته بود که به آسانی رکاب نمی‌داد، به آفایش سعید گفته بود که به شما کمک کنیم تا به قدرت برسید، و بعد ما را به کنار بگذارید... [۱۶۲] گونه‌ای سرگشتگی و راه - کم‌کردگی در اینسو نیز فریاد می‌زند. «همه سیاسی‌اند با حداقل دانش سیاسی و حداکثر صدور احکام سیاسی» [۱۷۰]

... این همه شاید ما را با رمانی صرفاً سیاسی - اجتماعی رودر رو سازد، اما با نگاهی عمیق‌تر، این دیدگاه سیاسی - اجتماعی با چشمان حیران زنی نگرسته می‌شود که انگار می‌داند خانه از پای‌بست ویران است، ولی این همه را از پشت دری بسته می‌بیند و می‌شود: «مادریزگ، گوش می‌بستد. مامان عشی گوش می‌بستد و حالا هستی... / دلزده می‌اندیشد: از دربان مردسالاری، بیشتر زنها گوش ایستاده‌اند، دروغ گفته‌اند، تحمل کرده‌اند، سدارا کرده‌اند، چرا که راهی به جمع جدی مردها نداشته‌اند... زنها از ترس مردها دروغ گفته‌اند و می‌گویند. مردها از ترس کی دروغ می‌گویند... دنیا مخصوصاً در این سیر جهان خراب بوده، آدم سالم و طبعی کسی بوده که نقاب محکمتری بر چهره داشته باشد... با این حال مردها جوشبان شماره یک بوده‌اند... و زنها شوربان شماره دو که فقط بایستی شور بزنند. [۱۶۱]

و این، نشان گم شدن، یا انفعال عصر ماوریه در همه عرصه‌هاست، بی‌آنکه چنین برداشتی دقیقاً هم‌زمان و هم‌راستا باشد با جنبش زن‌گرایانه باختر زمین FEMINISM که در آن، گویی همین روابط غیرانسانی اما به گونه‌ای دیگرگون طلیده می‌شود و در نهایت خود، انگار زن می‌خواهد همانند آموزنها یا روحیه‌ای مردانه پا به عرصه میدان نهد؛ با روحیه‌ای که به اصطلاح روان‌شناسانه‌اش، بار دیگر، برتری آنیسموس (جسان‌مردانه) در آن تضمین شده - (قدرت‌طلبی، سلطه‌جویی، پرخاشگری و خشونت... این ویژگی‌هایست که بویگ در زنان آنیسموس زده بازمی‌یابد).

چنین می‌نماید که دانشوره در این می‌کوشد تا به پاسخی بنیادی در دسترس یابد، پاسخی که شاید در ژرفای **ناخودآگاهی قومی** او مکتون و نامکشوف مانده و بیشتر هماهنگ با دیدگاه فرزانگان و فیلسوفان کهن چین است که اینهمه سرگشتگی و ویرانی و شرارت جهانی را تنها به دلیل فروپاشیدگی هنرهای و تقارن **زمانگی** - **مردانگی** و برتری یافتن یکی بر دیگری (هر کدام که باشد) می‌یابند؛ و این بسیار پیچیده‌تر و دشوارابتر از بکره گاه ساده‌انگارانه **فمینیستی** ست. در کوشش برای بیابی نو و مقایسه این الگوی کهن با موقعیت انسان در جامعه امروز، می‌توان دید که چگونه آن **هنرنازی** و متقارن، ظاهراً به سود جنس مرد به هم ریخته؛ اما در واقع حرکتی ضد انسانی به زبان هر دو جنس، صورت پذیرفته است و گونه‌ای **ALIENATION / بیگانگی** همگانی پدید آورده؛ مردانی که عمده‌ا از نیروهای **آنیما** پی‌ی خود بی‌بهره‌اند و زنانی که به جنبه‌های منفی **آنیما**ی خود پناه برده‌اند و با حسرت قدرتهای **آنیموسی** را دارند؛ و این در گستره‌ای جهانی، باز نمودی شرارت‌باری دارد؛ جنگ، تقسیم نابرابر ثروت، استیلای ژور، فقر، نژادپرستی، ملیت‌پرستی ... و ...

چرا که اگر مرده به دلیل زورمداری‌اش باید از زن، از این به اصطلاح «جنس ضعیف» برتر باشد، دیگر دشوار می‌توان پوریش این **زورچیرگی** را در مرزی ایستاند و به نتیجه **بقای اقویا** و فاجعه‌ای جهانی رسید. «هستی خواند: برگزیده از مدار ماه / لیک پس دورتر از قرار مهر...»

سپهر گفت: شاید حتی با شما باشد و بشریت خود را با کاربرد تحقیقات فضایی و سلاح‌های هسته‌ای نابود کند. اما امیدوارم تحولی در زندگی بشر پیدا شود... هستی باز مخالف‌خوانی کرد: اگر نظر مرا بخواهید پیش‌بینی آنچه درست است که جهان آشفته بازاری می‌شود پر از هیاهو، عین بازار مسگرها - پر از مواد مخدر، پر از ولنگاری‌های جنسی، روزگار ما، روزگار سیاهی‌ست. [۳۴]

همین جا نکته‌ای تأمل‌انگیز نهفته: چگونه، هستی، در اینجا - در فصل دوم جزیره... - همان کلامی را از نیچه نقل می‌کند که در جمله‌ای که چند سطر بالاتر از زبان مستر هستی - از فصل یازدهم کتاب [ص ۲۰۱] - آورده‌ام نیز با تشابه فراوان تکرار می‌شود؟

ما متوجه ناباغل و تکرارهای **توجیه‌پذیر** گفتارها در **جزیره...** هستیم؛^{۱۲} اما تشابه فوق را هر منتقدی ممکن است نمونه بارزی از لغزش نویسندگی بدانند که مضر است تا باورداشتهای بسیار گسترده خود را بر زبان اولین شخصیتی که دم دست دارد بنشانند و در نتیجه فراموشکاری، بدون هیچ **توجیهی**، یک سخن واحد را از زبان دو شخصیت متضاد جاری می‌کنند. اما چنین غرده‌گیری‌هایی جز دل خنجه نوعی می‌گیری و تیغ‌آمیخته چه نصیب ما می‌کند؟ بهتر آنست که از همین جا دالانه‌ای بکشاییم به سوی جهان فروپاشیده یا ناخودآگاه نویسنده یا این پرسش که در ژرفای دانستگی او، چه وجه تشابهی است میان نیچه ضد زن یا خواهان «آپسر مرده» و مستر هستی، دوستدار «عامل زنانه» (یا طبلین جسمی‌اش)؟ - نه آبا که این هر دو در بنیادهای اندیشه‌شان، زن را همان «جسمی» (روسی) می‌دانند، چرا که در جهان

مردسالاران‌های که آندو می‌زیند، گرایشی است تا **تغییریکاه** (دختر اثری) به «جسمی» (لکاته) تبدیل شود و چون چنین شد، در ویرانگی جهان معاصر، زن همان اندازه مقصر خواهد بود که **نامردان** (**نیک‌مردانی** که **دژمرد** شده‌اند)؛ پس چنین «جهان تلخ و سیاهی» از دیدگاهی مردگرا نشانه روزگار است «سیاه» به معنای مادبنیاد و به تعبیر منفی **تاریکی**. حوای ما البته نیجه آگاهانه می‌داند که چون جهان را مردان چنین خواسته‌اند و ساخته‌اند با مسئولیت عمده بر دوش ایشان است: در نمایشنامه‌ای که فاسق مادر او آقای **مردان** (به این نام توجه کنیم) ترتیب می‌دهد و به «**عشرت**» (مادر هستی) نقش می‌سپارد تا کلمه «**جن** + **ده**» را به تماشاگران الفا کند (۲۰۷ - ۲۰۶) هستی بی‌اختیار از خود می‌پرسد: مقصودش کلمه نامرد است؟ [۲۰۶] چرا که در جهانی که هنرنازی دو جنس از هم فروپاشیده؛ «**جن** + **ده**» (که در فارسی هم‌ریشه است با همان «**جسمی**» / **جنی**، ی باستان) به درستی قرینه «**نامرد**» است. اما آیا هرگز رزوی خواهد رسید که واژه اخیر نیز چندان مستهجن شود که نویسنده‌اش را وادار کند آن را به صورت «**نا + مرده**» بنویسد؟

... و اینچ چندان پیش رفتیم تا با حیرت کشف کنیم این **جزیره سرگردانی** جزیره‌ایست با نهایی‌های مادینه...

- ۳ -

روحی مادرانه، بر همه داستان **جزیره...** دامن کشیده است.

در این گزایه دانشور، انکار هیچ گناهی برای جهان «**زن‌آفریده**» نابخشودنی‌تر از گریز از باروری و **عظوفت** **مادرانه** نیست؛ و خواهیم دید که گناه عمده **جسمی** ی اسطوره‌ای نیز شاید همین **تا مادرانگی** بوده...

مستر کراسلی، گویا در سفری به کویر لوت، جزیره‌ای در دریاچه نمک کشف می‌کند: «جزیره‌ایست که دورش را دریاچه نمک احاطه کرده است، در جزیره به کلی به دام می‌افتی. قطعات نمک با طول بیست اینچ و عرض پانزده اینچ، حتی بیشتر و بعضی جهاا خیلی کمتر، دورت را گرفته. روز که هوا گرم است امکان با گذاشتن روی آنها نیست: در لجن و نمک فرو می‌روی اما اواخر شب قطعات نمک بخی می‌زنند. من با شتر از جزیره بیرون آمدم. تعجب است اسم ساریان هم ساریان سرگردان بوده اسم کوه مقابل هم کوه سرگردان بوده» [۲۵۲]

این، هرچند به ظاهر توصیفی است از صحنه‌ای **واقعی**، که سپهرهای **فراواقعی** دارد، با اینهمه در تاریکی زیر - نمای آن می‌توان جهانی دید یکسره **ساده‌ینه** که در آن، عناصر مادینگی همه **سترون** و **نابارور** شده‌اند: «**آب**» گرداگرد آن، شورابه‌ای است ناگوار و تلخ، و «**خاک**» آن، خشک و قفر و بانلاقی. اینجا، سرزمینیست **نازنا**: آشکارا هیچ «**گیاهی**» در آن نمی‌روید. «**روژ**» و «**شب**» (عناصر مردینه و مادینه) در آن، چندان از هم دور افتاده‌اند که یکی در حدت گرمای کویری خود و دیگری در نهایت سرمای افسرده خود است. پس از آنکه کراسلی می‌گوید: «می‌خواهم به ساواک

[سازمان مخوف اطلاعات و امنیت ایران] پیشنهاد بکنم زندانیان سیاسی را که مقرر نمی‌آیند ببرد آنجا رها کند» لرزشی سراپای هستی را می‌گیرد و سرش گنج می‌رود [۲۰۲] و او که «نزدیکترین قوم و خویش زمین»، «**زمین - مادر**» است [۲۰۳] انگار درمی‌یابد که اینک با چهره هراسناک و بسیار نامادانه اسطوره **روسی** ی **نخستینه** (جسمی) روبرو شده است که در آن، مادینگی در سنی‌ترین وجه خود رخ می‌نماید و بار دیگر همان فهرست حشرات موزی‌ی جای گرفته در دل «**زمین - مادر**» تکرار می‌شود: «بعدها که او و مراد را در جزیره رها کردند، ... جزیره را شناخت. شتراری بود به شکل گلابی، مجموعه‌های مرده در کنار هم و دور از هم. چندین مجموعه روی قطعات نمک دریاچه، شتاو، مار، مارمولک، عکبونه‌ای درشت، سوسک و سوسک سوسک... هستی چشم‌هایش را بست. به نظرش آمد که یک زن سیاهپوش به طرفش می‌آید و کیسه‌ای در دستش است. کیسه را به سر هستی کشید و سوسکا سر و گردنش را در حیطه خود گرفتند» [۲۰۲-۲] طبیعتاً در روایه داستان نیز، حوای جوان ما گویی برای نخستین بار با چهره بی‌برده و «**جسمی**» وار مادر خود روبرو می‌شود: «به مادرش نگاه کرد... طوری می‌خواهید که انگار مدلی بود که لباس خواب به نمایش گذاشته بود... مردان، بوسه را رو به او فوت کرد... هستی دنبال مادر رفت... [به بیژن] گفت: نمی‌بینی مادرم دوباره شده. بیژن گفت: خوب، مست است... هستی در دل می‌گفت: کاش کیسه پر از سوسک را از زن سیاهپوش گرفته بودم و بر سر هر سه‌شان خالی می‌کردم» [۲۰۲] و سرانجام، **جسمی** ی اسطوره‌ای، در نقش یک روسی پدیدار می‌شود: «مامان عشی با سرخاب و ماتیک تند و عیشک سیاه و پیراهن خواب اطلس سفید به صحنه آمد...» [۲۰۶]

خود نام «**عشرت**» در ذهن خواننده آشنا با اساطیر خاورمیانه، شاید «**عشیرت**» (ASHTERET / ایشتر) - المثنای شهرانی **آناهیتا**ی ایرانی - و روسپان معابدش را ندانی کند و... اما اشتباهی گران خواهد بود اگر دیدگاه زنانه دانشور را در این باره با اخلاقیات مردنبار بچالاییم، همچنان که نگره‌های فمینیستی ی غرب.

«جامعه مردسالار به پدیده روسپیگری با دیدی دوگانه می‌نگرد: نگرشی اخلاقی که برخاسته از انواع سالوسانه پاکدینی PURITANISM است، و گرایشی فروپوشیده؛ آنچه که دی. ایچ. لاونس «**مسور مسور جنسی**» اش می‌خواند. از دیدگاهی جامعه‌گرایانه، آن پدیده کهن شاید از آنرو نفی شود که زن را به کالایی جنسی تبدیل می‌کنند؛ و از دیدگاهی روانشناسانه، شاید بتوان هراس سرآهنگ داستان از آنرا، سرهی آرزوی سرکوفته حوای جوان ما دانست برای واسپردن خود به **عشرتهای دیونیسوسی** : «[مادر بزرگ به هستی] گفت: لمت بر شیطان، افراز کن که جیک و پیک هر دوتان با اوسته میدانی چرا مراد سر می‌دواند؟ چون که شبیه مادرت هستی، آدم باسواد روشنفکری مثل مراد از ایجوگر زنها بیزار است. زنهایی که افسارشان دست خریزه‌هاشان است. زنهای لوند آنگوشتی، کله گنجشکی.» [۹۵] اما از

دیدگاه مادرانه‌ای که دانشور در متن داستان خود می‌گستراند، پرسش اساسی انگار اینست که اگر جهان یکسره به کام روسپان مرد و زن باشد، فرزندان که رهاوند و آفریننده جهان مردانند در کدام دامن باید پرورده شوند؟ و مادرانگی، در اینجا نه همان نقش انتقالی و حمایت جویانه‌ای است که جوامع سنتی و مرد تبار شرق برای زن رقم می‌زنند، بلکه همچون نیرویی است انقلابی که باید توازن فروپاشیده جهان را برقرار سازد و عطوفت مادرانه را به فرد (زن یا مرد) و جهان بازگرداند. در این جهان سرگردانی که ما مییم، افسوس او بر «این همه یره سرگشته بی‌شیان» [۵۹] یادآور قواعد شبان‌رمگی از آنگونه که آقای مختاری در مقاله‌ای^{۱۳} به درستی تشریح کرده‌اند (نوهی سلسله مراتب پدرشاهانه که در آن هر کس زیردستان خود را رها می‌نمیزد) نیست بلکه حسرت مادری را به یاد می‌آورد که نمی‌تواند به فرزندان خود شیر دهد. هستی به یاد می‌آورد که از بی‌پدری دشوارتر، بی‌مادری بود. پادش می‌آمد که حتی در پنج سالگی دلش می‌خواست پستان مادر را بی‌آنکه بمکد در دست بگیرد... توران خانم را مامان یا مامان تو صدا کرده بود... مادر بزرگ... حافظت از جا در رفته بود... سر نوازش داد زده بود که مامانت آن سلیطه است نه من... [۳۱]

به نظر می‌رسد که حتی سبک نویسنده جان گرفته از نفس مادرانه اوست. در همین حال که بسا آسیب دیده همین مهر بسیار مادرانه‌ای است که انگار بر سر آستت تا صدای همه فرزندان زمین را در آریای گفتار و آرای سیاسی - فلسفی شان ثبت کند و در نتیجه، گاه متنی قراردادی را با اطلاعاتی فزونی‌تر بر ما می‌نویسد؛ گاه در تنگنای محدودیت‌هایی که چنین آرمانی برایش فراهم آورده وادار به حذف‌هایی اجباری می‌شود که نگاهش را از فراگیری و جامعیت فرو می‌آلکند؛ و گاه ناچار به فهرست کردن موضوعات و تیمار چنین‌های ناپورده‌ای می‌شود که فرصت نیافته‌اند از دل متن بچرخند و همانند اطلاعات پروژهای می‌نمایند که هرمان ملویل برگرده *وال سفید* خود می‌نهد. بی‌شک، هیچ متن ادبی چنین بار شیشه‌ای را بر نمی‌تابد، اما چه بارها که جانی زنانه به یاری دانشور آمده و پا به میدان مباحث و چالش‌های جانفرسای نرینه نهاده تا ما اینهمه را نه مانند مباحثی فلسفی - سیاسی، بلکه همچون پاره‌ای گفت و شنودهای بیهوده اما جالب بخوانیم. و همین، رابحه‌ای از واقعات روزمره بدان بخشیده، چه بسا نوشته‌های مردانی را خوندند-ایم که پیدا نیست فرمانابانان چه می‌خورند و چه می‌آشامند؛ بیگانه از خانه، مردی که غالباً خورد و خوراکش را زنان فراهم آورده‌اند، مهم‌ترین مایه بقای خود را چنان نادیده می‌گسارد که نوزادی شیر پستان را - بی‌آنکه هرگز آنرا به چشم ببیند، اما در اینجا، یکدم مباحثی آرمانی از حرکت یارمی‌ایست تا زن بر حیزد و زیباشناسی جریانات واقعی روزمره و صمیمی را به چشم ما بکشانند: «هستی با شد گل بتقش را روی میز وسط تالار گذاشت و بساط قهوه را به آشپزخانه برد. دی‌هیچال را باز کرد تا ظرف میوه را بردارد. دید در کاسه‌ای مایه کثکث آماده شده - نعنات و ترخون در سبد گذاشته شده - تریچه‌های قرمز، شکل گل سرخ به خود گرفته، طرف میوه را برداشت. روی میز آشپزخانه کاهوی رشته شده در آبکش بود. دانست که مادر بزرگ

نقد دارد سلیم را شام نگهدارد» [۳۴-۵]

به هر رو، آبا این درست نگاه مادرانه دانشور به متن ظاهراً غیر ادبی جهان نیست که به نوشته او ادبیت می‌بخشد؟ و آیا همین نگاه مادرانه نیست که حتی بر گرایه‌های میهنی - جهانی او حکم می‌راند آنچنان که گویی بیش از آنکه اعتقادات او را تحلیلی سیاسی (یا ویژگی‌های بسیار مردانه آن) فراهم آورده باشد زاییده همدلی و همدردی زنانه اوست با مادر میهن خود و «زمین - مادر» ی رنجور...:

«هستی... شنید که مادر بزرگ می‌گوید: اما من دلم می‌خواهد آدم‌های روی زمین با هم آشتی کنند، حالا اگر راه آن به قول یکی از دوستان هستی «مارکسیسم» است باشد، به شرطی که خدا را از آسمان به زمین نیاورند... [۳۵] از همین دیدگاه بیگانه با جهان مردانه ماست که حتی هنگامی که زن داستان، گرسنگان زمین را به یاد می‌آورد، آنچه که پیش از همه جلب نظرش را می‌کند شکم‌های آماشیده آنان است که انگار در ناخودآگاهی زنانه‌اش پیوندی تلویحی دارد.

با شکم برآمده مادرانی آستین رنج: «به یاد پیالرا افتاد و آدم‌های از لاغری چون دوک، و بچه‌هایی قلبانی که دنده‌هاشان را می‌شد شمرد، اما شکم‌هاشان برآمده بود. شکم‌هاشان که خالی بود، پس چرا برآمده بود؟ این پرسش را از مراد کرده بود...» [۱۸] و اگر تاریکی، نماد ظلمات زهدان او باشد که راز و آب حیات را در خود دارد و با اینهمه، زیبایی‌اش انکار شده باشد، همدردی این تاریکی حقارت شده مادینه با نژاد سیاه که به همان نسبت تحقیر شده، طبیعی می‌نماید: «مستر کراسلی حاجی فیروز را هل داد. داد زد: برو به جهنم کاکا سیاه... هستی برگشت و نگاهش کرد: دو شیار سفید اشک در صورت سیاهش جاری بود. هستی باشد حاجی فیروز را روی تخت نشانید... [۱۳۲-۳] (اشک در اینجا همان آب مادینه است. هستی می‌خواهد در میان خوراک‌های دیگر، برای حاجی فیروز «سمون» ی نوروری ببرد که چند صفحه پیشتر [۱۷۸] مایه پاروری معرفی شده اما: «از سمون چیزی نمانده بود» - گویی به نشانه ناتوانی مادرانه جهان).

در سراسر داستان این اشتیاق به زایش و مادرانگی شعله‌ور است و زنان این جزیره آتشیانک، بر سر آن با هم می‌ستیزند و به هم حسادت می‌ورزند. حتی وحشت پیرانه‌سری چندان که بیم از نازایی ست هراس از مرگ نیست، و روان‌های چنان درد گرفت که ایمانش را به باد داد. کاش همان وقت می‌مرد... فکر کرد از همین حالا یک دستمال زیر چانه... بپند تا دهش کج نشود... [۹۸] اما از وحشت تنهایی نوروزانه‌اش (نوروزی که در فصل ششم کتاب جشن باروری و زایش معرفی شد) - تورانجان، مادر پیری که همسر و پسرش (حسین) را از دست داده روی تخت نوازش (هستی) می‌نشید و می‌گریه؛ و... یا مشت به سر (خود) گرفت و داد زد: دست از سرم بردارید: سیمین بچه دزد، عشرت لگوری، مهرماه سیه روز، حسین ناکام، آرام که شد با خود گفت: پاشو پیرزن... هستی و سلیم می‌آیند و شام قشکی برایشان تهیه می‌یسی... سر سفره سال تحویل نشست و سمون را تا ته خورد... [۱۱۲]... هستی «به مادر بزرگ نگه کرد. چشم‌هایش روی هم بود. نکه‌های ژاکتش باز بود... پستان چپش را در آورده بود.

دست زیر سر یک بچه خیالی گذاشته بود و بلند می‌گفت: مک بز دلم، عزیز دلم، مک بز شیشه عرم...» [۱۵۴] و همین آرزوی چشاندن عطوفتی مادرانه به جهان و تمایل به باروری و زایش است که عنصر نرینه را یکسره نمی‌راند بلکه آنرا در جایگاهی متقارن با خود می‌خواهد، بیهوده نیست که صحر، اسب آرمانی، رمان سووشون، اینک تبدیل به قره‌قاشا، اسب پیشانی سیاه بابک می‌شود اسبی که پس از کشته شدن بابک (تیک مرد آرمانی) خود را در دریاچه بر ساخته از اشک خود غرقه می‌کند و اینک مردم انتظار ظهورش را دارند. چرا که این اسب پنهان در دریا دیگر نه مصور آرمانه‌ای نیک مردان، که در واقع ماهی‌یی است، و ماهی نمادی دوگانه است: مادینه و نرینه، و به بیانی نشانه باروری و باز زایی با تلویحات حسنی، و شاید از همین رو، حوای جوان، آناهیتی داستانی، ما از بازگویی رمز معنایی آن طفره می‌رود: «مستر کراسلی پرسید: فلسفه ماهی‌ها در آب چیست؟ [هستی گفت: آب نشانه آناهیتا فرشته آب است، اما ماهی... این را نمی‌دانم، شاید بیژن بداند. بیژن گفت: ماهی هم نماد آناهیتاست، چرا که بی‌آب زنده نمی‌ماند...» [۱۳۱]

(مادانگی ماهی در اسطوره‌های ایرانی آفرینش محرز است، اما در ادبیات کلاسیک ایران، بسا که آنرا نرینه گرفته‌اند با ایماهای جنسی‌اش: «مگر شه غمخیز بود و شب سیاهی / که در آب حیات افکند ماهی» - نظامی: زلف غمخسور شیرین...). «اسب قره‌قاشا از آب درمی‌آید... هستی همچون پرنده‌ای در آسمان بی‌ایر در پرواز است... می‌پرسد: پس پاسخ پرسش: عشق است؟ اما قره‌قاشاست که جواب می‌دهد: یک بعد آن عشق است» [۳۲۵-۶]. از اینجا ست که حوای جوان که در میان جزیره سرگردانی به دنبال «آدم»، همسر خود، می‌گردد - (و «قدر آدم و حوا به هم نیاز داشتند» [۱۸۹] «سلیم و هستی، آدم و حوای زمانه» [۳۲۵] - پیاپی با گزایشی گنگ، شفته ماهی‌ها می‌شود: «خودش را سرگرم تماشای ماهی‌ها کرد که لای غزه و صخره‌ها و گیاهان عروسکی می‌خرامیدند...» [۱۰]... و از اینجا ست طنز نفهت گریه (خانمی) که ماهی را می‌خورد [۲۵۷] و جشن ماهی‌خوران آن میهمانی *جبه‌کانه*: «و لعل بانو داشت با دست خا‌های یک نکه‌ماهی را... جدا می‌کرد... دست‌های کشیده بلندش به رنگ پوست سرخ‌شده ماهی» [۲۰۵] - و در این بافت است که درمی‌یابیم چرا گرداگرد آن جزیره مرگبار سترون و مادینه، دریاچه‌ای ست بی‌هیچ ماهی و هیچ زینده دریایی.

گاه «جبه»، نه فقط در محکومیت روسپیگری، بلکه در نامادانگی و سترونی عشق‌های ارست که در نهاد خود با همان سالوس جامعه مردسالان، نسبت به جنس مخالف خود، دبدی دوگانه دارد و با همه ولنگاریها و مردجویی‌هایش، با عنصر سینه در تضام و ار او بیزار است: «انتقامم را از «مردان»، از احمد، از همه مردهای دله و هیز و بی‌چشم و رو می‌گیرم» [۲۵۴] در عمق عملکرد با «زرف - قیاره» DEEP - FUNCTION ای اسطوره‌ای

خود، او حوایی است دیگرگون و سرگردان در میان **اهریمن و اهورا**، به هنگام وسوسه خودکشی، **عشرت**، که تاکنون زندگی را همچون «جشن» با «هیکنیک» می‌پنداشته [۲۶۲ و ۲۶۳]، به یاد روایتی می‌افتد: «[آخوند] گفت: از وقتی آدم و حوا، بچه شیطانی را قلبه کردند و حورودند، یک حیوان وحشی در بطون همه ایناء آدم جا گرفت و شیطان هم همین را می‌خواست که ... انسان تماماً الهی نباشد، شیطانی هم باشد...» [۲۹۲] اما آیا از دیدگاهی مادرانه، این درآمیختن شرارت با یک نهادی انسان پیش از هرچه ناشی از آن نیست که مادری، کودکی را (اعم از آن‌که بچه شیطان باشد یا آدم) ببلعد؟ در الهنای ایرانی روایت بالا، **مشی** و **مشیان** (آدم و حوا) پسر و دختر دولری خود را می‌خورند و **اهورامزده**، ناچار **فرزند خواری** را از ایشان سلب می‌کند... اما آیا هنوز بشریت، فرزندان خود را، فرزندان **هستی** را، به گونه‌ای نمی‌خورد؟ نوعی عصر خورسردانه آدم‌کشی...

با **واپس‌نگری** RETROSPECT به آنچه رفت، می‌بینیم که اجاره ورود فقط یک **پیکای اسطوره‌ای** (در اینجا: حوای جوان) به ساختار داستان، همه عناصر واقعی را گردگرد آن بکا را به سوی مفاهیمی گسترده‌تر فرا می‌کشاند؛ همچنان‌که حوای جوان ما با نهادن به **جزیره**، هیاهوی پر هرج و مرج جهان معاصر را به زیرآواهای نظامی اسطوره‌ای و دریدفتی می‌آراید. اما در اینجا نغمه‌ای ناساز نشنیده‌ایم؟ آیا آن ظرایف و **تأثر - ساخت‌ها** FINE - STRUCTURE بی‌ناحوداگاهی نویسنده در ژرف - لایه داستان، به هم تنیده در اینجا آسیب دیده دخالت آگاهانه نویسنده است؟ یا رهیافت خطا آورده ما؟ که افزارگان اسطوره‌ها در اینجا با واقعیتی که نویسنده ارائه می‌دهد همگون نیست؟ به بیان دیگر هیچکدام از پاره‌هایی که از اسطوره ناقص «جهی» در دست داریم به درستی بازگویی صفاتی مانند **نامادارنگی**، **فرزند ستیزی** و **ب سترونی روحی**، که در واکردی شخصیت مادر هستی به آن می‌رسیم، نیست. اما اگر بر این غلبه کنیم، با توجه به اینکه نویسنده **جزیره**... نمی‌توانسته پیشاپیش به پیامد چنین پژوهشی آگاه باشد، آیا نباید برای کارکرد عظیم **ناخوداگاهی** هنرمند و نیز برای نگره «**ناخوداگاه قومی**»ی پسونگ احتمالی، بیش از آنچه تاکنون بدان تن داده‌ایم، قائل باشیم؟

نخستین گام در این راه، توجه به نکته‌ای است به ظاهر ساده و جزئی؛ تأکید که داستان، بر گیسوآرای و رنگ موهای **عشرت** دارد اگر نه گیسوان **خستر** - آجی **جهی**، یادآور بسیار دوری است از **آل**؛ موجودی هراس‌آور که در **افسانه‌های تودگانی** ایران مادینه‌ایست که وجهه شاسح‌اش گیسوان **سرخ** و **بور** است، «آرایشگر بی‌همتایش، موهای بور و بلند [عشرت] را تا توانسته بود پیچ و شکن داده بود. آفتاب از اینکه بر آن مجموعه زین بتابد دریغی نداشت.» [۱۲۳]. آل ۱۲ همچون مادینه دبی‌ست که به **زنان زانو** یا **نوزادان** حمله می‌برد تا جان مادر را بستاند و **نوزادش را بریاید و ببلعد**. توده مردم براین باورند که برای راندن آل باید شیئی فلزین (مانند قیچی، کاره، شمشیر) را نزدیک زانو یا نوزاد نهاد. معلوم نیست چرا تاکنون در حوزه اسطوره‌شناسی، به

شباهت عملکرد آل با **لیلیث** LILITH (- لیل / شب) که در افسانه‌های عبرانی همسر نخستین و سترون حضرت آدم است اشاره‌ای نشده. در این افسانه، سه فرشته از **لیلیث** می‌خواهند تا به نزد آدم بازگردند، اما او سر باز می‌زند زیرا **بر سر آنست تا همه فرزندان آدم و حوا را از میان بردارد** اما توان می‌کند که فقط در صورتی از کشتن نوزادان خودداری کند که نام آن سه فرشته را در تعویذی بالای سر نوزاد بنگارند. **رابرت گریوز** ۱۵ ضمن شرح افسانه **لیلیث**، تأکید دارد بر نامشخص بودن معنای نام این سه فرشته: **سیتی**، **سین سیتی**، **سین گیلگ** (SEMANGELOF و SANSENOY و SENOY). اما اگر اینک آل را با **لیلیث** بسنجیم، شاید به معنای این سه نام نیز پی ببریم. در واقع، این هر سه نام، شباهتی انکارناپذیر دارند با واژه‌هایی از فارسی میانه که یادآور فلز در افسانه آل، از این قرار:

۱- **سینه** / SNEH (= شمشیر) - **آسن** - **سینه** / ASAN - SNEH (شمشیر آهنین) - **سیمین گریو** / SIMEN - GREV (پیمان یا کیل سیمین). بدینسان، شکی نمی‌ماند که دست کم این پاره از افسانه **لیلیث** وام گرفته از افسانه‌ایست کهن در ایران. اما شباهت بی حد **لیلیث** با **جهی** به عنوان نخستین زن، آن اسطوره عبرانی (با منشأ **سومری** - **بابلی** اش) را نیز به اسطوره **جهی** پیوند می‌دهد و ما را به پایانه گمشده سرنوشت **جهی** رهنمون می‌سازد؛ شاید در دنباله آن اسطوره نیز مرد نخستین و **جهی** از هم یزاری می‌جویند و این، هنوز در نماد فلز یا عنصر نرینه‌ای که آل را می‌رماند به جا مانده باشد - (و نیز در عنصر فلز که از بدن **گیومرث** پدید می‌آید و **مشی** و **مشیان** [آدم و حوا] از آن می‌رویند)؛ افسانه سترونی **لیلیث** نیز شاید ناشی از همین گریز با رانده شدن **جهی** از زوج خود باشد. به کین جویی، شاید این، **جهی** - آل است که به **مشی** و **مشیان** می‌آموزد تا فرزندان خود را ببلند و سپس خود در پی همین کار به صورت افسانه آل درمی‌آید. ۱۶

شاید اینک این استعاره‌ای پیراه نباشد که در بخشهای پایانی جلد اول **جزیره سرگردانی**، نویسنده، گویی نام خود را (سیمین) همچون فرشته‌ای فلزین، بر بالای سر جبینی که خود **جهی** در شکم دارد می‌افزاند، تا او را به رعایت مادرانگی بخواند. و در این کار، دانشور از الگوهای اسطوره فراخ می‌رود.

اگر اینک یکبار دیگر به سراغ **شهرزاد** افسانه‌سرای خود بازگردیم شاید به نکته‌ای فراموش شده پی ببریم: در آن هزار و یکشبی که **شهرزاد**، داستان خود را بار می‌گوید، شاید بسیار پیش از حفظ جان خود به جبینی که در شکم دارد، یا کودک پنهان خود می‌اندیشد. آیا اینک، یکبار دیگر با **شهرزاد**ی روبرو نیستیم که افسانه‌سرایش همه بهانه‌ایست تا به یادمان بیاورد که نام دیگر «**مشی**» و «**مشیان**» (هر دو هم‌ریشه با «مرگ»)، «**مهری**» و «**مهریانه**» است و ندای **گر مهر فراموش شده انسانی** و در یک کلام **مادرانگی** درونمان؟

و تا چند گذر زمان باید تا دختر بچه‌ای زنی شود و پسر بچه‌ای مردی؟. // «ایک، های‌های گریه‌ها را نمی‌شوی؟» [۲۰۸ و ۲۸۰] اینها شاید همچون نمونه‌ای از شعرهای احساسانی

حوایی جوان که به جهان ما افکنده شده دل هیچ منتقد ریاضت‌ناسی را به چنگ نیاورد، اما بی‌شک، درو درون آن، جان مردانه ما را وادار به شنیدن مویه زنی میکند که تأکید دارد: **واهل درد یودن، مهم است**. حتی زیباشناسی بی‌درد، ارزش ندارد. شاید روزگاری بوسد که نتوانیم گریه کنیم و نتوانیم بخندیم... [۲۶۲]

(۱۸ - ۳۰ دی ۱۳۷۲) ○

پانویس‌ها

- ۱- دانشور سیمین: سوزش، (اشارات خوارزمی، تیرماه ۱۳۳۸)
- ۲- دانشور سیمین: جزیره سرگردانی، (اشارات خوارزمی، [آذر ۱۳۷۱]
- ۳- **دگریتن** / kantan = بریدن، پاره کردن، قالب‌بری کردن آفریدن، متشکل کردن، شکافتن، کاردی کردن، (فره‌وشی، بهرام: فرهنگ ژ، پهلوی، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۵۸).
4. Writers at work, the Paris Review Interviews, (selected by Kay Dick), penguin, 1972, p.23
5. Zachner, R.C.: *Zurvan, a Zoroastrian Dilema*, Biblo and Tannen, New York, 1972
6. Jung, K.G., *The Secret of the Golden flower*, pp. 78,79
- (نک. ترجمه فارسی این کتاب: **وازل ژوین**، و: **افسوره**؛ مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه دکتر مسعود میریما)
7. Waley, Arthur: *the Way and its Power, Mandala Books*, 1977, pp. 109-12
- ۸- همان مآخذ شماره ۶ صفحه 183. - اما برخلاف نظر فلز، به گمان سبب مادریتی **جهی** به «مشی» و «مشیان»، به دلیل هم‌آوایی او با «گیومرث» نیست، چرا که گویی «گیومرث» خود موجودی است دوجنس با به اسطوره‌های موجود، «جهی» هم‌آوایی با مرد جوانی را می‌طلبد که اهورامزده او معابد است؛ اما ترکیب با هم‌آوایی «جهی» - جوانه (جهی - پور) - در معنای آمیزش دو نیروی مادینه و سینه‌نخستی - گویا چیزی جز همان آمیزه «پن» - پانگه در اسطوره‌های تائوئیستی می‌جس باشد: «**تائو-یکا** - روشنا، یا **هستا** - یستی» که پژوهش است دیگر از همان نام «گیومرث»، می‌توان گفتاقت که با شباهت با دوپاره شدن «گیومرث»، پاره اول، **دگر-هستی** (به معنای **مهری**)؟ ی مادینه می‌گریزد و آنچه می‌ماند **هستی** (به معنای **مهری**)؟ موجوداتی فانی پدید می‌آورد. **مشی**، **مشیان**، **مرد**، **مردم**... (د به معنای **میرا**)
- ۹- در **جزیره**... مرز میان **مشی**ها - گفانها پایی دردم فرو می‌برد، انگار کمتر شخصیتی استوار است... «هم تقلید با نقل قول می‌کند، و این اگر به از سر خط نویسنده می‌برد، شاید یکی از پررنگ‌ترین سستی‌های آن زمان به‌شمار می‌آید اما این سستی، در کارکرد فصلی‌اش به جهانمایه داستان و حس سرگشتگی می‌افزاید. مجموعه کلمات قصار سرهم بندی شده سلیم [۳۶] و درید هستی که این با آن مطلب را از که درجیده [۸۷، ۲۲۰] نمونه‌ای از این خروار
- ۱۰- **مختاری**، محمد شایان **مگی**، **سجده** نکاو دور (شماره‌های ۱ و ۲، ۱۳۷۲)
- ۱۱- برای نمونه‌ای از باورداشتهای مربوط به آل، نک. **انتقادی**، **احمد فرهنگ لاوستانی**، ۱۳۳۲، **دین آل**.
12. Graves, Robert & Patal, Raphael: *Hebrew Myths, the book of Genesis*.
- ۱۳- با پذیرش ارتباط **خطوره‌ای** «**لیلیث**» - **جهی**، امکان رهیافت اسطوره‌ای به برخی دیگر از به‌مایه‌های **جزیره سرگردانی**، فراهم می‌شود. از آن جمله درجهایی که زبان داستان از آن حرف می‌زند (نامرغ ترجیح، درخت چه کتم، درخت بیداری...) همه انگار در تقابل با درخت مشهور **لیلیث** (درخت پند) که در افسانه **سومری** **گیل گمش** ذکر شده، پدید آمده و.

ترجمه انگلیسی سووشون و دشواریها...

آنچه می‌خوانید ترجمه‌ای است از مقاله‌ای به قلم محمدرضا قانون‌پرور دربارهٔ مسایل تئوریک ترجمه ادبی و درواقع دفاعیه‌ای است بر شیوه‌ای که خود او در ترجمهٔ رمان سووشون به انگلیسی اختیار کرده است. این مقاله در اصل تحت عنوان A JOURNEY THROUGH NO-MAN'S LAND (سفر به ناکجاآباد) در فصلنامهٔ CHANTEH - آمریکا، پاییز ۱۹۹۲ به چاپ رسیده است و هرچند ممکن است با پاره‌ای از دیدگاههای آن همدل نباشیم، حاوی نکاتی است قابل تأمل.

است، رمانی که به گفتهٔ او در آن:

می‌توان زندگی آدمها (به ویژه زنان ایرانی را بلاواسطه تماشا کرد و بدون تحمل رنج و هزینه‌ی سفر به شنیدن خصوصی‌ترین فیث کردهای آنها گوش ایستاد.

به باور منتقد دوم ترجمهٔ انگلیسی «ترجمه‌ای روان، خوب، و درست است، که نه تنها رنگ بومی رمان با همهٔ سایه‌روشنهایش بلکه حتی «طرح» متن اصلی را حفظ کرده است. ضمن تذکر این نکته که انگلیسی، زبان مادری منتقد اول [ناصر ایرانی] نیست درحالی‌که منتقد دوم که ترجمه را به‌خاطر دقت و شیوایی آن ستوده انگلیسی را به عنوان زبان مادری صحبت می‌کند و خود نیز مترجمی مجرب و توانست [باید پذیرفت که] در آراء متضاد آن دو پیش‌فرضهای چندنی نهفته است که برای مترجمین، به ویژه مترجمینی که با آثاری از زبانهای کمتر شناخته شده سروکار دارند، می‌تواند هم از حیث نظری و هم از لحاظ عملی دارای اهمیت باشد»

مخست مسئلهٔ زیباشناسی درکار است. برای ناصر ایرانی که ظاهراً عقیده دارد که اصل فارسی اثر، یک اثر هنری برجسته است، زیبایی‌شناسی ظاهراً چیزی گنگ و نامشخص است که رضا و ساختار رمان را دربر می‌گیرد. اما، گرچه می‌توان گفت که فضای یک رمان در ترجمه تا حدی به پادین معادلهای واژگانی کاندل و برقص بستگی دارد، ساختار رمان را، اگر مترجم تحلیلی به تغییر دادن کامل و باز نویسی داستان نداشته باشد، به زحمت می‌توان تغییر داد. از طرف دیگر، «اشپراخمن» جنبه‌هایی از رمان را که خواننده‌های ایرانی را خوش آمده و ممکن است برای مخاطبین انگلیسی زبان نیز جالب باشد با ذکر جزئیات مورد بحث قرار داده است. در این مورد او بر ویژگیهای فولکلوریک رمان تأکید می‌ورزد. گرچه دقایق زبانی و ادبی آن را نیز از نظر دور نمی‌دارد. با تحلیل و مشخص کردن جنبه‌هایی از رمان که برای خوانندگان متن در زبان اصلی گیرایی دارد، او تواتر است. حکم کند که آیا همان ویژگیها در ترجمه هم منتقل شده‌اند یا نه

دوم مسئله مخاطب اثر ترجمه شده در میان است. ممکن است آنچه برای خوانندگان یک زبان جذابیت داشته باشد، حتماً به نظر خوانندگان زبان دیگر که پیش‌زمینه‌های فرهنگی کاملاً متفاوت دارند، جذاب نباشد. یک مترجم می‌تواند سعی کند عناصری از یک اثر را که برای خوانندگان زبان مقصد بیگانه و در نتیجه غیر قابل فهم

فرایند، باید به خاطر داشت که زاویه دید مترجم در بیشتر موارد با زاویه دید منتقد و یا خواننده ترجمه تفاوت دارد، زیرا که اولی بیشتر دل‌نگران فرایند و دومیها دل‌مشغول فرآورده‌اند. لازم است که هم مترجم و هم منتقدی که دربارهٔ ترجمه داوری می‌کند نسبت به مخاطب ترجمه و همچنین عوامل فرا ادبی‌یی که ممکن است به توفیق و یا شکست آن کمک برسانند آگاهی داشته باشند. اما همچنین بر منتقد فرض است که فرایند ترجمه را درک کند و با محیطی که ترجمه در آن منتشر می‌شود آشنایی داشته باشد. منتقدی که این جنبه‌ها را به فراموشی سپارد اغلب به اظهار بصرهای بی‌جا و نادار می‌پردازد، درگیر فصل‌فروشی می‌شود و انتظاراتی غیر واقع‌بینانه در او به وجود می‌آید. در تقو تقریباً طبر ستایش آمیزی از ترجمه انگلیسی اخیر من از رمان سووشون خانم سیمین دانشور، ناصر ایرانی که ترجمه را به خوانندگانی که در ایران زندگی می‌کنند معرفی کرده می‌نویسد:

دوای این‌که آثار ادبی‌ی معاصر فارسی بتواند وارد بازارهای جهانی شوند، ترجمه این آثار باید واجد دو شرط باشد: نخست این‌که ترجمه باید آفریدارانه [حلاله] بوده و زیبایی و جذابیت اثر را در زبان دیگر به خواننده منتقل کند. دو دیگر این‌که آثار ترجمه‌شده نباید تنها در میان معدودی دانشگاهی و ایرانیان مقیم خارج توزیع شود، بلکه باید وارد شبکه توزیع کتاب شده و در دسترس همهٔ خوانندگان و منتقدین بالقوه قرار گیرد.

ایرانی سپس می‌افزاید:

و آنچه به یک رمان عظمت می‌بخشد معماری‌ی جادویی آن و فضایی است که رمان‌نویس خوش‌فریحه با دستمایهٔ کلام نوشتاری آفریده است.

باوجود این باید به خاطر داشت که هنگامی که اثری بر جایگاهی اغراق آمیز تحسین و تمجید نشده می‌شود کار مترجم حتی دشوارتر می‌گردد. ترجمه هر کیشی هم که داشته باشد باز انتظارات منتقد را برآورده نمی‌کند. ایرانی عقیده دارد که ساختار هنری و فضای متن فارسی سووشون در ترجمه ضایع است و تردید دارد که خوانندگان متن انگلیسی ارزش هنری و الفنون این رمان را درک و احساس کنند.

از طرفی، در نقد دیگری از همین ترجمه «ژل اشپراخمن» رمان را اساساً برای جهانگردان و مردمشناس غربی جذاب یافته

شد. بهترین توصیه‌ی که از یک مترجم می‌توان ارایه داد این باشد که او را به صحتگری تشبیه کنیم که می‌کوشد مجسمه‌ای برنزی را با ماده‌ای دیگر، مثلاً گچ، بازآفرینی کند. هرچند که این کار با مهارت انجام گیرد، هرچقدر هم که باز - آفریده به اصل شباهت داشته باشد، باز مجسمه مجسمه‌ای گچی باقی خواهد ماند نه برنزی. اگر صنعتگر تصویری خلط و مترجم ترجمه‌ای نادرست ارایه دهد، آنچه می‌آفریند چیزی جز حاصل تلاشی ناکام نیست. اما اگر روگرفت [نسخه بدل] و یا ترجمه از ویژگیهای هنری اصل پیشی گیرد، حاصل کار یک اثر هنری برتر است اما دیگر نمی‌توان آن را یک نسخه بدل و یا ترجمه نامید. مترجم همیشه در معرض این وسوسه قرار دارد که وجوه گوناگون یک متن ادبی را برای آفریدن ترجمه‌ای هنرمندانه‌تر از اصل دست کاری کند. دقیقاً در چنین حالتی است که مترجم وظیفه اصلی خود را که آفریدن نسخه بدلی از یک اثر هنری در زبانی دیگر است از نظر دور می‌دارد و «وجوه هنری او سدی می‌شود در راه این فرایند انتقال رمان و فرهنگی ترجمه کردن یک متن ادبی، به ویژه یک رمان که معمولاً

مشحون است از سایه روشنهای منهای و دقایق فرهنگی، عبارتست از فرایند درونی کردن اثر در زبان اصلی و بافت فرهنگی آن توسط مترجم و آنگاه بازآفریدن صورت نمایی [شیبی] از آن فرآورده‌ی ادبی در زبان مقصد و در یک محیط فرهنگی تازه، محیطی که اغلب اثر نسبت به آن بیگانه است. در این فرایند عواملی همچون بدخوانی متن اصلی، آسیب‌پذیری متن ادبی در مقابل تأویل‌های چندقابله، ویژگی فرهنگی، و همان‌گونه که گفتیم وسوسه آفریدن اثری نوباه از سوی مترجم، همه در توفیق یا ناکامی ترجمه رمان اثر طربی و «رمان در ترجمه» در محیط جدید از طرف دیگر دخیل دارند. این فرایند همچنین از گذار مترجم از ناکجاآبادی که میان دو فرهنگ و دو زبان وجود دارد تأثیر می‌پذیرد. این ناکجاآباد منطقه‌ای است از نظر فرهنگی و زبانی حتی در ذهن مترجمی که میان دو فرهنگ و دو زبان معلق است و گوئی در آن واحد هم بسته قواعد و قراردادهای هر دو سوسه و هم را از آنها. در داوری درباره‌ی شکست و یا توفیق حاصل این

به نظر می‌رسد تعبیر داده و آنها را تبدیل به عناصری آشنا کند باوجود این، چنین تلاشی به توفیق گسترده یک اثر ترجمه شده را تضمین می‌کند و نه دیگری می‌توان چنین برگردانی را، از منظری ادبی و زیبایی‌شناختی، ترجمه نامید. چنین به اصطلاح ترجمه‌ها اقتباسی هستند از اثری به ریای دیگر که میان ترجمه و تالیف در نوسان‌اند. از طرف دیگر، خواه ترجمه مخاطبین ممیسی را هدف گرفته باشد و خواه به خاطر ویژگیهای خاصش در ترجمه مخاطبین معینی پیدا کند، یک مترجم نباید با هدف دستیابی به مخاطب گسترده‌تر وفاداری به متن اصلی را قربانی کند.

شاید رمان از لحاظ ارتباط میان زبان و فرهنگ، پیچیده‌ترین نوع از انواع ادبی باشد. مثلاً برحلاف شعر که بر درک و نگاه خرد به جهان تأکید می‌ورزد، رمان، حتی زمانی که بر افراد متمرکز باشد، مستقیماً و به شکلی گسترده‌تر به زندگی فرهنگی - اجتماعی افراد می‌پردازد. تعریف آرمانی اما نه‌چندان دقیق مترجم این است که او مصیری است که انتقال یک متن از زبانی به زبان دیگر را با حداقل تلفات و افزودن و کاستن تسریع می‌کند. طبق چنین تعریفی، مترجم لفظ دسترسی به داستان را از طریق ترجمه‌های زبانی LINGUISTIC - TRANSLATION برای خوانندگان زبان مقصد فراهم می‌کند. مترجم این اختیار را ندارد که ویژگیهای فرهنگی اثر اصلی را درگرون کند تا برای مخاطبین زبان مقصد گویا تر شوند. مترجم سافری است که کشیدن بار اسانت یک اثر هنری از فرهنگی به فرهنگ دیگر به او سپرده شده است. در این سفر، مترجم از تاکجایابی ذهنی که میان دو زبان و دو فرهنگ قرار دارد گذر می‌کند. در عمل، مترجم اثر را پاره به پاره ساختارشکنی و به اجزاء مشکله‌اش تجزیه می‌کند، برای این اجزاء به دنبال روگرفت [مبدل] می‌گردد و یا تبدیل را خود می‌آفریند، و آنگاه می‌کوشد اثر را در زبان مقصد بازسازی کند. مرز این تاکجایابی میان دو فرهنگ و زبان برای مترجم در ابتدای این فرایند، یعنی ساختارشکنی اثر، آغاز و در نقطه بازسازی اثر در زبان دیگر به پایان می‌رسد. خطی نهفته در این فرایند این است که طی آن، اثر آنچنان دستخوش دگرپس شود که دیگر نتوان آن را محصولی از فرهنگ اصلی شناخت.

از آثاری که ذاتاً مترجم را بر سر دیوایی انتخاب میان انتقال دهنده‌ای وفادار و یا مؤسسه مقلد بودن قرار می‌دهند می‌توان برای مثال از شعر پراگمادی پریا اثر احمد شاملو نام برد. پیچیدگی گیج‌کننده این اثر در این است که تصویری است که کاری [کُلاژ] از اشعار هاینه، شعرهای بازیهای کودکان و سایر شعرهای مردمی که هر درسی زبانی با آنها آشناست، شامل با تردستی و اسنادی از این اشعار که در بافت اصلی خود با هم ارتباط ندارند، برای داستانگوی بهره برده است. اشعار هاینه و کودکان پیچیده در فرهنگها و سنتی خاص‌اند و برگردان کلمه به کلمه آنها اغلب اگر یار از آب دریاید بی‌معنی خواهد بود. برای برگزشتن از چنین مانعی، مترجم می‌تواند تعداد زیادی از اشعار هاینه انگلیسی، امثال شعر فولکلوریک منه‌مان را برای یافتن معادل‌هایی برای اشعار فارسی مطالعه کرده و آنگاه شعر را طوری که از نظر فرهنگی برای یک خواننده انگلیسی زبان معینار باشد بازسازی کند. بی‌تردید حاصل چنین تلاشی چالاب اما ترجمه متنی اصلی نخواهد بود، بلکه با چنین کاری مترجم از لکر شاملو در ترکیب اشعار کودکان استفاده کرده تا تصبیب جدیدی در زبان انگلیسی به وجود آورد. حتی اگر این تصبیب جدید چیزی از داستان شعر و حتی درونمایه آن را در خود داشته باشد، باز نتوانسته است ویژگی فرهنگی متن اصلی را انتقال دهد.

شاید به‌خاطر آگاهی نسبت به خطری از دست دادن ویژگی فرهنگی باشد که نویسنده‌ای همچون تقی مدرسی، که به انگلیسی

و برای مخاطبین انگلیسی‌زبان می‌نویسد، ترجمه کلمه به کلمه اصطلاحات فارسی به انگلیسی را ترجیح می‌دهد. جمله‌ای که اغلب از او نقل می‌کنند، «آنها... از سیر تا پیاز قنبه را جلو بردم ضیاءخان و حواهرم ایران تعریف کردند»^۱ شاید برای خواننده انگلیسی زبان ناآشنا به زبان فارسی بهشت‌آورد باشد، اما درعین حال اثر مدرسی چیزی از فرهنگ، دهنیت، روان و جهان‌نگری ایرانی را مستقل می‌کند که در بیشتر ترجمه‌های اصطلاحی IDIOMATIC می‌شود از آند فارسی به انگلیسی وجود ندارد. به دیگر سخن، با عنایت به فرایند گذار از مرزهای زبانی میان دو جامعه، تلاش مدرسی در انجام دادن آنچه او آن را نوشتن بالهجه می‌نامد، تلاشی است در جهت نگاهداری همان وجوه از یک اثر که در ترجمه فارسی شعر شاملو ممکن بود از دست برود. درحصل، مترجم می‌تواند با گرایش به سمت ترجمه تحت‌اللفظی هرچا که عملی باشد، مقداری از رنگ و بوی اثر اصلی در محیط بیگانه آن را حفظ و تأثیرات بالقوه یک سفر فرهنگی خشن در ناکجایابی میان دوا فرهنگ را کاهش دهد.

بر حسب سنت، منتقدین درباره ترجمه یک اثر ادبی با این پیش فرض داوری می‌کنند که خوانندگان چنین آثاری اساساً به خواندن یک رمان علاقمند هستند انگار که مثلاً فرآورده‌ای است از فرهنگ خود آنان. در چالش با این باور می‌توان پرسید که آیا خواننده‌ای که مثلاً ترجمه یک رمان ایرانی را برای خواندن برمی‌گزیند می‌خواهد اثری بخواند که از نظر زبانی آنچنان در جامعه انگلیسی تغییر چهره داده است که انگار آن را رمان‌نویسی انگلیسی‌زبان نوشته باشد؟ اگر پاسخ به این سؤال مثبت باشد، می‌توان پرسید چرا تبیین تنها پس رنگ داستان و شرح شخصیت‌های آن را به نویسنده‌ای حرفه‌ای که انگلیسی زبان مادری اوست بدهیم و آنگاه از او بخواهیم آن را به انگلیسی بازآفرینی کند؟ حاصل نهی هرچه باشد، دیگر به معنی واقعی کلمه ترجمه نخواهد بود. بلکه اثری نویابه ORIGINAL خواهد بود که ما را به یاد داستان‌هایی می‌اندازد که «درویدار کیلیگ»^۲ و «ای. ام. فورستر»^۳ درباره هند نوشته‌اند اما اگر پاسخ منفی باشد، آنچه خواننده از یک رمان ترجمه شده انتظار دارد، دریافت بیش و بصیرت و روشنگری درباره آن فرهنگ دیگر است. بخشی از این شناخت از راه بر ملا شدن کنشها و رفتار شخصیت‌های رمان به حاصل می‌آید، اما از آن مهمتر، از طریق نحوه ارتباط و اشکال بیان آن شخصیتها نمود پیدا می‌کند؛ به زبانی دیگر، از طریق خود ویژگی [فردیت] زبان. آنچه مترجم را به چالش می‌گیرد حفظ فردیت زبان است بدون فقدان ارتباط. استفاده از زبان غیر معیار (که اغلب آن را زبان زیر معیار می‌خوانند) در زمانه که برخی از خوانندگان آن را در ترجمه توجیه‌ناپذیر می‌دانند، بی‌شک هنجارها و قراردادهای زبان معیار را به مبارزه می‌طلبد، اما در عین حال، زبان زیرمعیار ویژگی اصلی اثر ترجمه‌شده‌ای را تشکیل می‌دهد که سایه‌روشنهای معنایی و ویژگی فرهنگی اصلی خود را حفظ کرده باشد.

اگر به خاطر بسپاریم که یک اثر ادبی، بنابر تعریف، اغلب دارای فردیت است و همرمندان آفرینشگر از چهارهای قراردادی زبان فاصله می‌گیرند، پیروی از ترجمه کاملاً اصطلاحی به از دست رفتن هرچه بیشتر اصالت و از آن مهمتر انسجام هنری یک اثر کمک خواهد کرد. به سخن دیگر، هرچه مترجم ترجمه را از یک ترجمه تحت‌اللفظی دورتر کند، آن ترجمه اراصل بیشتر فاصله خواهد گرفت و تلفات ترجمه بیشتر خواهد بود. ما به عنوان خواننده، باید نسبت به دقت و اصالت ترجمه‌هایی که هیچ‌گونه «لهجه خارجی» در آنها به چشم نمی‌آید بیدگمان شویم. این مسئله نه تنها در مورد دو زبان معاصر و بهم نزدیک، بلکه درباره زبان‌های

مثل فارسی و انگلیسی که به گفته «پل اشپراخمن» با هم رابطه «هم‌کلانی» ندارند هم صدق می‌کند.

افزون بر دقت و اصالت، جنبه دیگری از یک اثر ادبی که می‌تواند در ترجمه‌ای بدون «لهجه خارجی» نادیده گرفته شود، بازتاب‌های فرهنگ بیگانه است که خوانندگان زبان مقصد اغلب جر آنسجه افسر ترجمه‌شده می‌توانند در در اختیار آنان قرار دهد بدان دسترسی ندارند. آخرین نتیجه‌ای که از دیدگاه‌های مخالف و معتقدی که دراین بحث به آنان اشاره رفت می‌توان گرفت به توفیق و یا نایبختاری خود ترجمه و یا اثر اصلی در ترجمه مربوط می‌شود. مسج‌های داوری درباره آثار و یا نویسنده‌ای که برای مخاطبین زبان مقصد، شناخته شده‌اند با آنچه برای ارزیابی ی آثار و نویسنندگان ناشناخته بکار می‌رود تفاوت دارد. ترجمه‌ای تازه از رباعیات خیام همواره با اثر فیثر جلالد مورد مقایسه قرار خواهد گرفت؛ اما در عین حال، از آنجا که مخاطبین انگلیسی زبان با آن آشنا نیستند، از درجه‌ای از توفیق برخوردار خواهد شد. از سوی دیگر، ترجمه بهترین آثار نویسندگان پراهمیتی که برای مخاطبین زبان مقصد ناشناخته‌اند، ممکن است با اقبال هم روبرو نشود، زیرا عوامل دیگری همچون بازاریابی و تبلیغ در این فرایند نقش مهمی دارند. یک ناشر همده با یک ماجرایی سیاسی می‌تواند در توفیق یک ترجمه قشعی به مراتب بااهمیتی‌تر از جایزه نوبل بازی کند. پرورش‌ی کتابی [که نویسنده‌اش شهرتی سیاسی تبلیغاتی یافته] از سوی و آثار یک برنده جایزه نوبل ادبیات مثل نجیب محفوظ از سوی دیگر، از مصادیق مسئله مورد بحث است. دهه‌هاست که نجیب محفوظ شاید پراآاره‌ترین نام در داستان‌نویسی عربی و برای محافل کوچکتر دانشگاهی در غرب نامی آشنا بوده است. باوجود این، محبوبیت او در غرب از زمان دریافت جایزه نوبل تاکنون افزایش چندانی نداشته است.

آنچه من آن را «لهجه خارجی» در ترجمه نامیده‌ام شاید تأثیر زیادی بر توفیق هم یک اثر نداشته باشد. با اینهمه، مسئله فدا کردن «لهجه خارجی» در ترجمه از فرهنگ‌هایی که شبیه با آنها آشنایی کمتری دارند، برای این‌که اثری را برای طیف وسیعتری از کتابخوانها قابل‌لهمتر کنیم، همچنان پرسشی علمی باقی خواهد ماند.

طرفداری من از ترجمه تحت‌اللفظی به هیچ روی تمام‌عیار و از تعدل نیست. شاید واکنشی خیرارادی باشد در مقابله حربه‌گیریهای منتقدینی که گاه از ترجمه‌های به‌خاطر بیگانگی زبان آن ایراد می‌گیرند و انتظار دارند آنچه می‌خوانند یک اثر ترجمه شده بلکه اثری باشد که انگار رمان‌نویسی که زبان مقصد زبان مادری اوست آن را اندیشیده، دریافت و به دنیا آورده است. آنان که در ترجمه دستی دارند تصدیق خواهند کرد که مترجم، درحصل، در جدالی دائمی و اسکیرورینیک میان انتخابهای گوناگون درگیر است. گریشی که سرانجام به روی کاغذ آمده و به چاپ سپرده می‌شود، معمولاً حاصل کشاکشی است که طی آن همه جواب مسئله، هم از دیدگاه عقلی و هم از دیدگاه عاطفی، در زبان مترجم مورد بحث و بگویم‌گو قرار گرفته است. با اینهمه دست‌آورد نهایی پیوسته یک مصالحه و دریماء، به ناگزیر، پیوسته یک ناکامی است.

○

پانویسها:

- 1- Paul Sprachman
- 2- they...described the onion and garhc of that story in front of khan Brother Zia and my sister Iran,
- 3- Rudyard kipling
- 4- E.M.forster



فرخزاد



TARRAST است

فروغ فرخزاد (دی ۱۳۱۳ - ۲۴ بهمن ۱۳۴۵)

مهرداد صمدی

فروغ جاودانه

به مناسبت آغاز شصتین سال تولد فروغ فرخزاد



می خواهم فروغ فرخزاد را ستایش کنم که در مرحله‌ای که شاعران همدوره‌اش به استادبازی نزول کرده‌اند، کاشفی پیشه نموده است. تولدی دیگر نام‌های سفریست در قلمرو شعر: مثنوی دارد، غزل دارد، طنز نو دارد، لغز نو دارد، پریا بازی دارد و چه عیب که حاصل منزل کردن در این مراحل همیشه شعر ناب نیست. محافظه‌کارهایی از این قبیل که آیا فلان شعر به شهرت لطمه می‌زند و غیره، کار ستارگان سینماست. مسلم است که اگر روزی جان وین در نقش کشیشی پرهیزگار و سلیم‌النفس و فحش ندهنده ظاهر شود و صدایش را هم یکی از جوانان سوزناک رادیو دوبله نماید، کلی آسیاب بنفش ورمی‌شکنند. ولی این مسأله ربطی به فروغ فرخزاد ندارد (البته اینهم سؤالی است که گناه خوانندگان عزیز چیست؟)

تولدی دیگر سفریست در قلمرو شعر و در جستجوی شعر. در خواندن این کتاب خواننده (یعنی من) بیش از آنکه حس کند که فروغ از منبری رفیع و مسندتی آسمان‌خراش شعر گفته است، احساس می‌کند که شاعر در جستجوی شعر بوده است و در حین جویندگیها در رؤیایی درخشان با شهودی ناگهانی و غیرمنتظره شعر را یافته و یا ساخته است. کشفی که فکر می‌کنم خود شاعر را نیز شگفت‌زده و کیفور کرده است.

از ضایع ملموس این سفر یکی آن است که فروغ بیان خودش را یافته؛ همه اشعار او در هر بحر و در هر قالبی که باشد مهر او را که سخت مشخص‌تر از بسیاری از تخلص (فروعا...) فرخزادا) هاست با خود دارد. مثنوی او مثنوی فروغی است، غزل او، غزل فروغی است و حتا پریا بازی هم. و این آهوی در دشت بگرفته غنیمی است که بسیاری از شاعران نام‌آور معاصر هنوز آن را نیافته‌اند و وقتی غزل می‌گویند انسان را به یاد هندیها می‌اندازند. مثنویهاشان یادآور شیخ نان و حلواست و شعر نروشان یادآور دیگر نوپردازان بی‌بیان.

زبان فروغ ساده است و از آن سادگیها که زبان لال سعدی دارد. از آن سادگیها که از طرد کردن تعقید حاصل می‌شود و نه از سهل بر آن. از هندی بازیهای شعر معاصر در آن اثری نیست و اگر هم دوسه خطی باشد، ما پارلی‌مازی می‌کنیم و نادیده می‌گیریم.

زبانی است بر پای‌های محاوره بی‌آنکه زننده باشد و دقیق بی‌آنکه انسان یاد پیچ و مهره کند. و این نیز گفتنی است که فروغ در به کار بستن کلمات وسواس دارد، اگرچه اهمیت دادن بگه ظواهر و سطوح از خواص ازلی زنان است. اما گاهی این

وسواس او را سخت بندی می‌کند. شاید تنها کلمه‌ی ناشاعرانه‌ای که در این دیوان آمده نی‌نی باشد و نتیجه‌ی این آزمایش هم بسیار درخشان است. اصولاً کلماتی که ابزار شعری فروغ هستند محدودند و من این را عیب بزرگ زبان او می‌دانم. از توفیقای او تعبیل کردن وزن بر این زبان و تلمیق دادن ریم با این زبان است به طریقی که بیان حاصل طبیعی‌ترین بیانهای شاعران امروز است و همین بیان فرخزاد است که تولدی دیگر را در شعر معاصر «حادثه» می‌سازد.

شعر فروغ مثل شعر اغلب شاعران خود یافته وزنهای محدودی دارد و گاهی که به عنوان تفتن این اوزان مألوف را ترک می‌کند نتیجه‌ی خوبی عاید نمی‌گردد. و از آن جمله است شعر صفر. او آنجا که شاعر بر وزن تسلط نداشته، وزن بر شعر مسلط شده است و بوی تصانیف که از این شعر برمی‌خیزد فاجعه‌ی وزنی این کتاب است.

وزن شعر فروغ محسوس نیست و چنان جزئی از بیان و شعر او گشته است که تفکیک کردن آن از شعر، کشتن شعر است و این خاصیت همه‌ی اشعار خوب تغزلی است. تسلط فروغ بر اوزان محدودش ستودنی است و می‌توان گفت که جز در یکی دو شعر وزن همیشه مغلوب و پرستار شعر اوست و اگر

دوسه حایب کلمات، کمی از قالب بیرون می‌زند، بخشودنی است و مخصوصاً که شاعر گاهی می‌تواند چنین استفاده‌های موزیانه‌ای از وزن بنماید.

معشوق من
با آن تن پره‌نی بی‌شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاده

که اینجا فشار کلام همه به روی کلمه‌ی مرگ می‌ریزد و فتنه‌ی آن را سخت محدود باید خواند تا وزن درست شود. شاید تنها عیب او، در وزن سازی آن باشد که گاه گداری (خیلی کم) صفاتی برای پرکردن وزن به کلمات می‌بندد. خیلی خوب حس می‌شود که فروغ سعی بسیار می‌کند که این صفات منطقی یا نو باشد و همین دقت هم گاهی کارها را خراب‌تر می‌کند. آه‌هایی که فروغ در شعر بکار می‌برد ممکن است که فقط وزن پرکن باشد ولی آنقدر طبیعی می‌آیند که اثری از آثار سوزناکی معاصر در آنها مشهود نیست.

آهنگ شعر فرخ‌زاده طبیعی است، یعنی فشارهایی که از نظر جور شدن وزن بر کلمات می‌آید، با فشار طبیعی محاوره‌ای مطابقت می‌کند و شاید این بزرگترین توفیق فرخ‌زاده باشد.

در اتافی که به اندازه‌ی یک تنهاییست
دل من
که به اندازه‌ی یک عشقت
به بهانه‌های ساده‌ی خوشبختی خود می‌نگرد
به زوال زیبای گل‌ها در گلدان
به نهالی که تو در باغچه‌ی خانه‌مان کاشته‌ای
و به آواز قناری‌ها
که به اندازه‌ی یک پنجره می‌خوانند.

آهنگ اشعار فروغ به جز در مصراعهای بلند متنوع و مبین است. اغلب مصراعهای بلند این کتاب از لحاظ آهنگ مسطح است و برخی سخت شُل می‌شود. اما آهنگ اشعار فروغ معجز اوست و برای این که مثالی آورده باشم گل سرخ را نقل می‌کنم که شاید از لحاظ تصویر شعر متوسطی باشد.

گل سرخ
گل سرخ
گل سرخ
او مرا برد به باغ گل سرخ
و به گیسوهای مضطربم در تاریکی گل سرخی زد
و سرانجام
روی برگ گل سرخی با من خوابید.

نگاره / دوره نو / >

تأثیر کلمه‌ی گل سرخ که در شش مصراع از مصراعهای قسمت نقل شده می‌آید و صدای کشدار و شلخته‌ی سین که هشت بار تکرار می‌شود و آهنگ لجبازگاف که آنهم هشت بار می‌آید و ریتم کشدار شعر، و رخوت و مفاخرتی که در پیچشها و کششهای آن نهفته است، تصویر به چندان دل‌خشان شعر را به درخششی غریب وامی‌دارد، خواننده حس می‌کند که زنی از ته دلش خاطره‌ای را مثل شرابی کهنه، کشیده و خسته و راحت و غمناک مزه مزه می‌کند. توفیق فروغ در آهنگ دادن به اشعار بلند خویش کم است. مخصوصاً در «آن روزها» که از لحاظ آهنگ چون نغمه‌های مکرری است که در رادیو در سکوت مغتنم بین دو برنامه می‌نوازند (شاید هم این تکرار عمدی بوده است).

آهنگ در اشعار بلند در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد. چه اگر شعر بلند آهنگ کلی نداشته باشد خواننده قبل از آنکه شعری را به آخر برساند اول آن را فراموش می‌کند، تنها دو شعر بلند در این دیوان از لحاظ آهنگ کلی موفق است. یکی اوهام بهاری و دیگری تولدی دیگر. و تولدی دیگر از لحاظ آهنگ کلی شاهکاری است در این دیوان و در شعر معاصر فارسی. پاره‌ی اول آن (همه هستی من آیه‌ی تاریکست...) آهنگ شعاری دارد. اما وقتی به بیت آخر می‌رسیم (به دوخت و آب و آتش پیوند زدم) ضرب آهنگ مشخص‌تر می‌گردد. پاره‌ی دوم (زندگی شاید یک خیابان دراز است که هر روز زنی با ژلیلی از آن می‌گذرد) مثل آواز ابرانی بی‌ضرب است و آهنگی پس خسته و فکورانه دارد. صدای «ز» که در مصراع دوم شش بار می‌آید، همچون صدای بال زنبورها آهنگ تکرار می‌نوازد. اما باز در آخر پاره ضرب مصممی در آهنگ رخنه می‌کند (که نگاه من در تنی چشمان تو خود را ویران می‌سازد) تکرار صدای نون که صدای گذرا و تکیه‌گاهی ست گوش را برای ورود ضرب آماده می‌کند. در پاره بعد (در اتافی که به اندازه‌ی یک تنهاییست) آهنگ عمول و غمیگین می‌شود و بر شتاب و برغم آهنگ می‌افزاید تا آنکه بعد از مصراع (و در اندوه صدایی چنان دادن که به من می‌گوید) آهنگ، حالت شاد و ذکرمانندی پیدا می‌کند. مثل آهنگ دم گرفتن درویشان.

دستهایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهم شد می‌دانم می‌دانم..

تا باز در دو مصراع بلند فروکش نماید خستگی و نومیدی‌ای که در آهنگ مسطح این دو مصراع هویدا است، دل‌آزایی و وضوح رمانتیک تصاویر را از بین می‌برد.

... به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که
یکشب او را باد با خود برد

بیتی که بعد از این می‌آید با لحن محاوره‌ای صادقانه‌اش بسیار مؤثر است و سپس تفکر و بعد نتیجه‌گیری پرشتابی که بندی سین و کاف و میم است.

و بدینسانست
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند

و بعد شعار:

هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی
می‌ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد

و بعد نغمه‌ای رومستایی آرام و ملایم و ملیح چون تسلیتی غرضه می‌گردد و شعر ناتمام به پایان می‌رسد.

●

بیان فروغ شعر فروغ است. بعضی از اشعار را می‌توان از بیان شاعر جدا کرد و باز هم شعر باقی خواهد ماند و همچنان که بعضی از نقاشیها در عکس سیاه و سفید هنوز نقاشی هستند و نه طرح و بعضی از اشعار را می‌توان به زبان دیگر برگرداند و هنوز از آنان انتظار شعری داشت و نه مجموعه‌ای از تصاویر، اگر غزلیات حافظ را بتوانیم ترجمه کنیم، شعر آن نخواهد مرد. اما غزلیات سعدی یا ترجیع‌بند مشهورش فقط به بیان و قالب خود زنده است. و چنین است اغلب اشعار این کتاب. شعر فروغ‌بندی محض احساس شاعرانه او است و از این لحاظ به داستانهای شبانی یونان و یا کتاب شی‌کینگ و یا تروانه‌های محلی ایرانی و یا اشعار شعرای قدیم پارسی نزدیک می‌شود.

آهوی کوهی در دشت چگونگی دوزا
او نداده یار بی‌یار چگونگی بودا

در شعر فروغ همه چیز مغلوب احساس است؛ وزن اصلاً حس نمی‌شود. تصاویر به نرمی می‌آیند و بی‌آنکه ذهن را مغشوش کنند می‌روند. و صداقت و صمیمیت احساس چنان است که هر چیزی را می‌تواند بی‌دل‌آزاری به خورد خواننده بدهد. برخی از تصاویر فروغ و بسیاری از تشبیهاتش را اگر با بیانی دیگر عرضه کنیم، فقط شگفتی زاینده خواهد بود. بسیاری از لحظات زیبای رمانتیک اشعار فروغ بدون پشتوانه‌ی احساس مواج شاعر به سانسیمانتالیسم مستذلی سدل خواهد گشت. بگذریم که عده‌ای از منقدان این نوع اشعار حس محض را اصلاً شعر نمی‌دانند. گویا آلدوس هاکسلی است که این نوع اشعار را با آوازه‌های محلی مقایسه می‌کند و می‌گوید مقام این اشعار

مانند مقامی است که آوازهای محلی در مقابل موسیقی بهیون دارد. شاید الیوت را هم بتوان با کمی خوشبینی در این دسته از مقلدین جاداد، شعر فروغ از اندیشه‌ی شاعرانه عاری نیست و شاید در آینده از این لحاظ غنی‌تر بشود. بعلاوه دید تارهی اجتماعی او (تازه می‌نویسم در مقایسه با همدورگانش که هنوز در فکر قشرهای سابقاً فشرده هستند و دریافته‌اند که آن قشرها بهم ساییدند و تپا شدند و پوسیدند و زمان گذشت و نه در مقایسه با احمد رضا احمدی) می‌تواند پنجره‌ی تازه‌ای بر اشعار او بگشاید.

اما همیشه در حواشی میدان‌ها
این جانان کوچک را می‌دید
که ایستاده‌اند
و خیره گشته‌اند
به ریزش مداوم فواره‌های آب

شاید اندیشه زیاد در اشعار فروغ جایی نداشته باشد. اما آنچه هست کهن جامه‌ی اوست و اغلب صادقانه و شاعرانه است و اگر نمونه‌ای از اندیشه‌ی قلابی و غیر شاعرانه بخواهید شما را به شمارهی اخیر اندیشه و هنر و دو شعر مندرج در آن حواله می‌دهم. اندیشه‌ی فروغ اندیشه درباره‌ی وصل و تنهایی است و این لبه پرتگاه است و اگر فروغ در همین خط ادامه دهد یا فرو خواهد افتاد به آن عرفانیات فرمولی و یا فرا خواهد رفت به آن شواقی مخصوص اندیشه‌ی ایرانی.

گویی که فروغ از این قلّت اندیشه در اشعار خویش نگران است و گاهی خود را به موزون اندیشیدن وامی‌دارد و چنین است وضع در قسمتهایی از آیه‌های زمینی و برخی اشعار دیگر. چنین کاری از چنان خاتمی صادقانه بعید است و سزا بود که آنرا با «آه میلتون...» و غیره می‌پوسیدند و در طاقچه می‌گذاشتند. اما حتا وقتی که اندیشه صادقانه و شاعرانه است، توانایی شاعر برای انتقال آن بسیار کمتر از توانایی او برای انتقال احساس خویش است (و نیز چنین است وضع نیمه‌ها) وزن مجال بیشتری برای خودنمایی پیدا می‌کند. تصاویر باغی می‌شود و آهنگ تنوع خود را از دست می‌دهد. مثلاً در خیابانهای سرد شب که آهنگ گاهی سخت پرت می‌شود و یا حتا در اوام بهاری که گاه وزن از معنی جدا می‌شود و یا در آیه‌های زمینی که شعر سخت زمین خورده‌ای است و اگر از تولدی دیگر بگذریم که انسان را به لب چشمه می‌برد و تشنه برمی‌گرداند فقط در قلمروی احساس است که فروغ شعر کامل سروده.

سخن از شعر کامل است و نمی‌دانم شعر کامل چیست به جز آنکه شعر است که خود را به خواننده تحمیل کند. شعر است که چون یک «جمعی‌ی خانم‌کاری» همه اجزای آن برای هدفی معین به

حای خود آمده باشد. هر یک جدا از دیگری و تسامی از دیگری محفوظ به وسیله‌ی دیگران و حافظ دیگران و همه با هم تنی برای عرضه کردن جوهر شعر. شعری که پس از تمام شدن خواندنش در ذهن خواننده به زندگی خود ادامه دهد. شعری که پائانش آغازش باشد. شعری که خواننده پس از اتمام آن احساس کمبود نکند. اگر از کیفیت جوهر شعری آن بگذریم شعر «من از تو می‌مردم» شاید کاملترین شعر این دفتر باشد.

گفته‌ام که شعر فروغ شعر حسی است و در اینجا لازم است که حسی بودن شعر را مشخص کنم. شعر فروغ از آن دسته اشعار است که خواننده را به تفکر درباره‌ی احساس شاعر وامی‌دارد و برعکس اشعار حسی نیا احساسی را به خواننده تحمیل نمی‌کند. (خفته‌ام لیری است) خواننده را غرق می‌کند. محالی برای قضاوت و برای تفکر نیست. خواننده گوسفند شاعر است و دریافتن همین قدرت کبیر بود که بسیاری از ماخ اولاگرایان ما را به باتلاق کشانید. و شعر تنهایی ماه که شاید تلاشی برای ماخ اولاسرابی باشد باز هم بیش از آنکه خواننده را در آن حالت بهیچاند او را به اندیشیدن درباره‌ی تنهایی وامی‌دارد و خواننده می‌تواند درباره‌ی شعرهای فروغ قضاوت کند، به حالات او بخندد، روانکاری بازی کند، با او همدردی کند، او را به سکسی بودن متهم کند، یا با پیر لوییز مقایسه نماید (المعنی فی البطن المنقد) و یا حتی او را با سینتول مقایسه کند (المنظور فی البطن المنقد) و این گشادگی شعر یکی از وجوه مشترک فروغ است با شاعرهای دیگر.

فروغ شاعره است و مثل همه‌ی شاعرهای دیگر دید محدودی دارد. پروین اعتصامی تا آخر عمرش از کوزه‌های شکسته‌ی یتیم‌ها و تفاخر ماش و حدس بیرون نیامد و گویی که همه‌ی اشعارش را در عرض دو ساعت سروده است. قره‌المن همه‌ی اشعارش را به ولا محدود نمود و غیره. در میان فرنگیها این مسأله بیشتر صدق می‌کند، چون هرچه باشد ما دو سه شاعره‌ی نه محدود داشته‌ایم (آنهم است) فروغ تاکنون شاعر وصل بوده است ولی این محدودیت موضوع به هیچ وجه نمی‌تواند عیب کار او به شمار آید. انسان در تنگنا به ژرفا می‌رسد و فروغ در راه است. اگر در سه کتاب اولش او فقط وصل را می‌فهمید، اکنون آنرا حس می‌نماید. و این چیز است که برای مثال پروین اعتصامی هرگز بدان نرسید و برای این که مسأله روشن تر شود هر یک از یتیم‌نامه‌های او را که می‌خواهید با شعر در «تسلیم یک یتیم» خانم سیلویا پلات مقایسه کنید:

اکنون کمبودی در تو چون درختی بالیدن گرفته است...
تفاوت دیگر شاعر این کتاب با شاعر اسیر و دیوار و عصیان تحلیل منیت شاعر است و در زنیت او و در انسانیت او، تحریری وصل که در اسیر،

برهه و زمخت بیان می‌شد، در این کتاب به صورت طرحی کلی از وصل تصویر می‌گردد و علاوه بر آن تنهایی وصال، لذت وصل را مغلوب کرده است. و تنهایی، غرور شاعر را بر بدن خویش مدلل به فروتنی کرده است و این آغاز غلبه روح است بر بدن و آثار آن را در آهنگ قوی و مشخص فروغ و در تصاویر در یاد ماندنی‌اش و در لیرسم عنی او و در تصاویر فردی او می‌توان دید.

اغلب تصاویر فروغ اصیل و تجربه شده است و از زندگی گذشته‌ی خود او از کوجه‌ای که مست عطر افاقهاست از پنجره‌ی آپارتمانها و پرده‌ها و چراغها و آینه‌ها و از دنیای خرافات کودکی او (کلاغهای خسرچین و غیره) و از حیات بعد از ظهیری کوجه‌ها سرچشمه می‌گیرد. آنها که جز این است از طبیعت مایه دارند با برداشتی نیم‌رمانتیک و نیم‌فانتستیک و شعر آبه‌ای تابستان با آن برداشت مخلوطش (مخلوطی از دوژنکو و کوکنو) از طبیعت، جنبه‌ی جدیدی است از تصویرسازی فروغ که از آن جز گریزهایی در اینجا و آنجا خبری نداشتیم و مفتهم است. تصویر نیز در شعر او منکوب احساس است. کمتر می‌توان در اشعارش تصویری را دید که به استقلال و خارج از منظور شعر جلوه نماید. تصاویر او در اصل شخصی است ولی در صمیمیت شخصی بودن خود کلبیت می‌رسد.

سهم من،
آسمانیت که آویختن پرده‌ای آنرا از من
می‌گیرد.

تفاوت بزرگ فروغ با سایر شاعرها شوخ طبعی اوست. شاعرها عجیب جدی شعر می‌گویند.

در این وجیزه که نوشته شد از فتنهای شعری این کتاب سخنی نرفت و چرا که برود. اینها آغازهایست و راه‌هایست که اگر به جایی رسیدند مجال بحث درباره‌ی آنان بسیار خواهد بود و اگر هم نرسیدند به ما چه و به هر حال یقه دراندن موردی ندارد. آنچه می‌ماند آن است که مهارت او را در مثنوی سرودن بستاییم و عدم مهارتش را در غزلسرابی گوشزد نماییم و اشاره کنیم به آنکه این کتاب شامل اشعار بد نیز هست که ما آنان را به خوبی اشعار خوب کتاب و به خوبی خودمان می‌بخشیم و اقرار کنیم که متقدان چون خواجگان حرمسرایند یعنی که می‌دانند چگونه باید نمود اما خود نمی‌توانند و به همین دلیل هم نفسشان از جایی بس گرم، از کار گرد بلند می‌شود. ○

حرفهای فراموش شده بهرام صادقی

به مناسبت دهمین سالمرگ

● نویسندگان و شعرای ما باید بدانند که این جوانها که به ظاهر چیزی نمی‌گویند و فقط لبهایشان را بهم می‌فشردند و در شبهای شعر شرکت می‌کنند و گاه کف می‌زنند اینها با چشمها و گوشهای باز و نگران و البته گاهی هم با اسنویسم متداول مراقب آنها هستند.

● لازم است بگویم که من از «شازده احتجاب» و دو سه تا از داستانهای کوتاه گلشیری خوشم آمد و احساس کردم که گلشیری در یک خط سیر فکری و روحی موازی با من حرکت می‌کند.

«گریستن و گد» را متأسفانه من هم مثل شما نپسندیدم. شاید گلشیری هم گرفتار همان درد زیادنویسی شده است و بوجود آوردن هرچه بیشتر داستان و اثر. من فکر می‌کنم گلشیری می‌خواهد به یک تکنیک تازه دست پیدا بکند یا اینکه تکنیک خودش را کامل بکند. این کار از یک نظر خوب است و از یک نظر بد. از یک نظر خوب است به این معنی که یک تجربه و تمرینی است. ولی من معتقد نیستم که تمرین را باید زود زود در دسترس خوانندگان گذاشت. تمرینهای داستانهای الکی را البته هر هفته می‌توان چاپ کرد ولی اینطور تمرینهای داستانهای تکنیک‌دار را نمی‌شود زود زود چاپ کرد.

من امیدوارم فقط، که گلشیری گرفتار دو چیز نشود. یکی گرفتار ننوشتن و کار نکردن و یکی نوشتن زیاد. از این مطلب می‌گذرم و دنباله حرفهایم را اینطور تمام می‌کنم که من نمی‌گویم مثل نویسندگان کلاسیک باید فقط مسایل کلاسیک مثل عشق، حسادت، مرگ و زندگی را مورد بحث قرار داد. البته باید مسایل اقتصادی

و اجتماعی و انسانی در داستان نویسی مطرح بشوند. چه در اجتماع ما و چه در جوامع دیگران. چون که ما از جوامع دیگران آزاد و بری نیستیم ما مثل دانه‌های زنجیر به هم وابسته‌ایم و اصولاً یکی از شرایط داستان و رمان این است که نویسنده مسایل زمان خودش را مطرح بکند، منتها در قالب انسانی و زندگی همیشگی بشر، اما این مسایل زمانی را اگر ما بخواهیم قندتند دربارشان بنویسیم ممکن است که جلب توجه و جلب نظر بکنند، ولی این کار اساسی نیست. درست است که باید درباره این مسایل بنویسیم مثلاً کسانی را که از آن سر دنیا بلند می‌شوند می‌آیند ایران و یکهو با مردمی دیگر و با آب و هوا و شرایط دیگر روبرو می‌شوند، اگر این امر در ذهن نویسنده اثر می‌گذارد و در ذهنش بازتابی دارد باید بنویسد، منتها این کار باید در قالب مسایل همیشگی انسان باشد نه در قالب مسایل روزنامه‌ای زمان...

● شعار و پند و نصیحت برمی‌گردد به مسایل اجتماعی مثل گرسنگی و جنگهای مختلف و این جور چیزها. چیزی را که بنده می‌گویم خیلی عمیق‌تر از این است. مقصودم این است که مسایل همیشگی بشر، همیشگی است و هیچ وقت تغییر نمی‌کنند و چرا؟ برای چه؟ همیشه برای بشر مطرح بوده؛ مرگ همیشه برای بشر مطرح بوده و خواهد بود. اندوه، دلهره، اضطراب همیشه برای بشر مطرح است. بار دیگر تأکید می‌کنم که یکی از شرایط داستان خوب و رمان خوب این است که نویسنده مسایل زمان خودش را در قالب شرایط همیشگی زندگی و در قالب

زندگی ذهنی همیشگی بشر بیان کند. ولی اگر مسایلی را که فرضاً در حال حاضر در اجتماع وجود دارند و جالبند، اینها را ما بگیریم و بدون در نظر گرفتن آن مسایل همیشگی بخواهیم بنویسیم، این یک حالت مد روز پیدا می‌کند، حالت موره استفاده و اشتیاق همین زمان را پیدا می‌کند. مثلاً اگر تاریخچه شعر معاصر را بگیرید و بیاید پیش می‌بینید که از شعرهای کم‌هنگام اجتماعی به شعرهای کمی عمیق‌تر نمیدانم و بعد به شعرهای عاشقانه و بعد به شعرهایی که بیشتر جنبه لفاظی دارند رسیده‌ایم

● آنچه که من می‌توانم در این مورد بگویم این است که من معتقدم صرف‌نظر از مسایلی که بین علم و هنر مطرح است که باز به تعاریف علم و هنر برمی‌گردد، من معتقدم که هنر تعالی کاذب به آن شکلی که شما می‌گویید به بشر نمی‌دهد و هم چنین معتقدم که هنر احساس تخدیر در این جهانی که همه‌اش را مسایل علمی فراگرفته است، به بشر نمی‌دهد بلکه هنر به بشر حقارت خودش را نشان می‌دهد و هم چنین پوچی و حقارت علم را هم نشان می‌دهد و به عبارت دیگر پوچی و حقارت کهکشانی و متفکران کهکشانی را هم نشان می‌دهد و در عین حال پوچی و حقارت خود نویسنده و خواننده را هم نشان می‌دهد به عبارت دیگر، همه چیز را.

● حتی در سالهای اولیه زندگی بشر اولیه هم که بشر نه سالهای نوری را می‌شناخت و نه اتم را و نه این چیزها عجیب و غریب را، فقط در یک دنیای عجیب و غریب رها شده بود، هنر وجود داشت و همین بشر هنر را ایجاد کرد و روی

دیواره‌های غارها نقاشی کرده و روی پوست بزها شعر نوشت و آنها را نگه داشت برای این که خودش را بیان کند، بلکه به خاطر این که خودش را بیان کند. و محیطش را بیان کند و بفهمد که چرا و برای چه؟

● آنچه که به نظر من هست، این است که بشر در هنر به مناسبت ترس نبوده که وقتی به غار خودش می‌آمد به دیوار غارها نقاشی می‌کرد، بلکه می‌خواست پوچی زندگی و حقارت خودش و اضطرابهایش را نشان دهد و بیان کند شاید به خودش یا به دیگران. به هر حال هر دو این حرف یکی است. ولی مسأله این است که هنر در قرن نوزدهم و بیستم که بوجود نیامده، هنر سابقه طولانی دارد... هنر هم یک مقدار شغل است. البته شغل بسیار «پول‌داری» هم است. البته شماره هفتش پول بیشتری درمی‌آورد، نمی‌دانم از شماره چهار یا پنجمش (مقصود نقاشی است) هم پول خوبی درمی‌آید؟ راستی نویسندگی هنر شماره چندم است؟

● به هر حال در کشورهای مختلف نویسندگی و شاعری و غیره اینها تمام سوده‌آوراست. مثلاً خیلی‌ها از این راه میلیونر می‌شوند. سمارست مرآم که از راه نوشتن کتابهایش یا آگاتا کریستی میلیونر شدند. بنابراین، این هم حالت شغلی دارد و در کشور ما هم هدهای از این را به نوایی رسیدند. البته میلیونر نشده‌اند ولی شاید هم بشوند. اما برای من بالخصوص این هنر شماره دو یا سه (نویسندگی) از نظر مادی و شغلی نتیجه‌ای بیار نیآورده متأسفانه یا خوشبختانه. همان‌طور که گفتم هنر هم یک مقدار شغل است. برای این که اگر شما در نظر بگیرید در زمان غزنویان یا سلجوقیان یا فلانیان که هم‌اکنون به الف و نون ختم می‌شود، شعرای زیادی بودند که لابد شنیده‌اید:

شنیدم که از نقره زده دیگران

ز زر ساخت آلات خوان عنصری

بله در آن دوره‌ها، شاعران صله می‌گرفتند، در شب نشینی‌ها شرکت می‌کردند و لذت‌های زیادی هم می‌بردند. اگر دقت کنید حالا هم همین‌طور است. البته حالا صله نیست ولی در عوض حقوق‌های ماهانه خوب وجود دارد. بورس و چیزهای حنیف و عجیب دیگری وجود دارد...

اغلب شعرای ما و نویسندگان ما و نمایشنامه‌نویسان ما هم اگر حالا «آلات - خوان» را از زر نمی‌سازند در عوض ماشین می‌خرند، آپارتمان می‌گیرند و ویلا می‌سازند و زنهای خوشگل می‌گیرند. بنابراین امروز هم هنر به عنوان یک شغل، شغل مفیدی است!



می‌بینیم که اغلب شعرای ما در حال حاضر با کمال مهارت در بخشهای مختلف مثل رادیو و تلویزیون فعالیت می‌کنند و برنامه‌های ادبی و هنری و شعرای آنها را به خوبی اداره می‌کنند و در مقابلش پول هم می‌گیرند. البته اینها در سنین جوانی به این فکرها نبودند یا در این زمینه تمرین کافی نداشتند یا آنوقت هنوز هنر را به عنوان شغل نپذیرفته بودند، نمی‌دانم، ولی در هر حال به‌خمدالله که فعالیتهای ماهرانه‌ای دارند.

در یکی از رمانهای یکی از نویسندگان آمریکایی که نامش را قبلاً ذکر کرده‌ام و به او کافکای آمریکا می‌گویند خواندم که جوانی از شهرستان خودش برای میلیونر شدن به طرف نیویورک حرکت می‌کند. وقتی می‌رسد به نیویورک، می‌رود به سنترال پارک نیویورک و در همان روز جیب‌برها تمام محتوی جیبش را خالی می‌کنند و فردای آن روز در همان پارک که جوان شهرستانی تشنه و گرسنه نشسته بود آقای از اسبش یا نمی‌دانم کالسکه‌اش پایین می‌افتد، این جوان کمکش می‌کند و آن آقا هم بیست دلار بهش می‌دهد که مانع گرسنگی‌اش می‌شود. ملاحظه می‌کنید که مسأله بده و بستان است مخصوصاً در دنیای امروز. بنابراین هنر هم شغل است همان‌طور که علم هم شغل است... درواقع همه چیز شغل است...

● می‌خواهم که فضاها و آدمها و حالاتی را که در ذهنم می‌گذرند و مثل باله یا اپرایی در این فضای سرشته جریان دارند، نشان بدهم. من نسبت به این چیزها است که تمهید دارم. می‌خواهم اینها را روی کاغذ بیاورم و نشان بدهم، به آنها حیات دوباره ببخشم و آنها را به یک خواننده فرضی و صمیمی عرضه کنم.

● مسلماً نه تنها من معتمد که وظیفه هنر شمار دادن نیست بلکه بزرگان و کوچکترها (از نظر سن عرض می‌کنم) هم همین نظر را دارند. من

گفتم که می‌خواهم ذهنیاتم را به خواننده فرضی نشان دهم و در مورد تعیین تکلیف نشان دادن هم باید بگویم که فکر نمی‌کنم که هیچ نویسنده اورژینال به دنیا آمده باشد که به کسی راه نشان بدهد، و تعیین تکلیف بکند و بگوید این راه خوب است، آن راه بد. و کسانی که این کارها را کرده‌اند آنهاهی بودند که یک گوشه کارشان می‌لنگیده و خواستند این لنگیدن را با این کارها جبران کنند...

● همین که نویسنده نسبت به کارش صداقت داشته باشد، اصالت داشته باشد و قهرمانانش را و اجتماعش را خوب شناخته باشد و آنها را با صداقت (نسبت به کار خودش) نشان بدهد، طبق

اصول مسلم داستان‌نویسی، این یک داستان آفریده‌شده‌ای است و بعد از آن، دیگر به تعریفی خواننده است که هر نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد و ممکن است خواننده‌ای از آن یک نتیجه اجتماعی بگیرد، یا برای خواننده‌ای تعیین تکلیف شود، اما دیگر این موضوع به نویسنده مربوط نیست و از حیطه کار او خارج است.

● متأسفانه «سنگ صبور» را نخوانده‌ام و بنابراین شاید از یک نظر، اظهارنظر من خیلی کامل نباشد. اما تا همان مقداری که از چوبک خواننده‌ام (یعنی تمام کتابهایش به جز سنگ صبور) می‌توانم نظرم را بگویم و این مطلب را همین‌جا بگویم که اصولاً من معتقد نیستم که لازم باشد آدم همه داستانها و نوشته‌های یک نویسنده را بخواند تا بتواند نسبت به آن نویسنده اظهارنظر کند. کافی است که آدم خط سیر نوشتن نویسنده را بشناسد تا بتواند آن را در ردیفی در ذهن خود قرار دهد.

منتها نویسنده هم مثل همه چیز دیگر در این دنیا تابع تغییر و تحول است. ذهنش و همین‌طور تکنیکش، بنابراین از یک نظر لازم است که آدم مرتب در جریان نوشته‌های مختلف یک نویسنده قرار داشته باشد. من واقعاً عقیده‌ام این است که یک شاعر یا نویسنده در آن جایی می‌درخشد که حرف تازه‌ای بر زبان آورده باشد که دیگران نیاورده‌اند، و در این صورت است که تا مقدار زیادی خواننده می‌تواند تکلیفش را با شاعر و نویسنده روشن بکند منتها اگر بعدها این نویسنده کمی فروکش کرد، وارونه شد یا ذهن و تکنیکش خط سیر دیگری پیدا کرد این حرف دیگری است. نکته دیگر این که اثر ممکن است شاهکار نویسنده‌ای باشد اما لزوماً لازم نیست که شاهکار نویسندگی هم باشد.

در اینجا ممکن است که شما بگویید که اگر این طور است ما درباره سیدمحمدعلی حمزاده

می‌توانیم فقط با خواندن اولین کتابش (یکی بود، یکی نبود) یک قضاوت مشخص بکنیم و کتابهای بی‌شمارش را ندیده بگیریم و جمالزاده را همان جمالزاده «یکی بود و یکی نبود» بشناسیم. در این مورد من این‌طور جواب می‌دهم که: حتی در «یکی بود و یکی نبود» هم عناصر داستان، ساختمان و تکنیک وجود ندارد. این کتاب وصف حال یک آدم ایرانی (متعلق به چهل سال پیش) است که اتفاقاً برحسب تصادف یا غیر تصادف به یکمقدار از رموز ساده و اولیه داستان‌نویسی و مسایل ادبی ضرب برخورده و این امر در روحیه‌اش تأثیر بسیاری گذاشته است.

بنابراین در این مورد این مسأله رد می‌شود. اما مثلاً در مورد چوبک، این‌طور نیست. در داستانهای چوبک (خیمه‌شب بازی و انتری که لوطی‌اش مرده بود) عناصر اساسی داستان وقوف و حضور همیشگی نویسنده وجود دارد. و آدم می‌تواند «مهر» قبول بر این کتابها بزند. می‌خواستم بگویم بر نویسنده، ولی چون صورت نویسنده رنگی می‌شود، خوب به کتاب می‌زنیم که بشود پاکش کرد!

متأسفانه این مهر را، بعدها خود نویسندگان به لحاظ پیرشدن و احتیاج به زندگی مرفه از داستانهایشان پاک می‌کنند و از بین می‌برند، بنابراین نمی‌توانم بگویم «صادق چوبک» بهترین داستان‌نویس معاصر ایران است، چون متأسفانه «چوبک» هم به دره دیگر داستان‌نویسان معاصر دچار شده، یعنی پس از خلق و بوجود آوردن چند داستان بسیار خوب و معروف شدن یک مقدار خودش را ول داده است، یعنی همان وقوف و حضور همیشگی خودش را در داستانهایش از دست داده است.

در گذشته‌ای نه چندان دور من یک همچو صحبتی با ابوالحسن نجفی داشتم. حرف بر سر این بود که نویسندگان ما، مخصوصاً نویسندگان جوان بعد از این که کمی معروف و به اصطلاح تثبیت شدند، چرا از تب و تاب و از آن حالت خلاقیت می‌افتند؟ چرا پس از معروف شدن یا کار نمی‌کنند و یا مثل جمالزاده به پرگویی می‌افتند و چیزهایی می‌نویسند که نشوونشان بهتر از نوشتن است؟ یعنی نوشته‌هایشان می‌شود مثل نوشته‌های جمالزاده که شبیه هذیانها و دردهای آخر عمر نویسنده‌ای است که دارد پیر می‌شود و می‌خواهد هرچه زودتر، هرچه دارد بگوید و پرواضح است که چیزی ندارد که بگوید. آثار چوبک بعد از آن در کتاب اوایل نویسندگی‌اش، آن شور و شوق و صمیمیت و شعور اول را ندارند و من گمان می‌کنم که یکی از

هزل اساسی این امر، میل به زیاده‌تر شدن باشد. یعنی نویسندگان ما خیال می‌کنند که حتماً باید هشت تا یا ده تا کتاب بنویسند و اگر ننویسند، نویسنده نیستند. در اینجا اشتباه نشود، من نمی‌گویم که نباید کارکرد یا نوشت؛ البته که باید نوشت ولی نشخوار و تکرار چیزهای گفته‌شده چه سودی دارد؟ و خواست زمانه را برآوردن و دنبال مد مورد قبول رفتن چه حاصلی دارد جز گم شدن و گم کردن خود. در آنجایی که من اشاره به تمهد کردم گفتم که تمهد نویسنده با ذهن خودش است. تمهدش با زندگی و روحیه خودش است، می‌خواهد تکلیف خودش را معلوم بکند. اگر یک نویسنده تکلیف خودش را با خودش معلوم نکند چگونه می‌تواند با جامعه و خلق و هیره معلوم کند؟ اگر این تکلیف معلوم کردن در جهت نوشتن بود، و در جهت خلق بیشتر بود، که باید بنویسد اما نه این که همین‌طور قلم‌انداز ۵ جلد کتاب بنویسد، و اگر در جهت دیگر بود باید کمتر بنویسد یا اصلاً ننویسد.

اینها مسایلی است که باید تمامشان مطرح شوند تا آنوقت بتوانیم درباره‌ی یک نویسنده به داوری بنشینیم و دست آخر این هم، باز یک اظهار نظر و صتیقه شخصی خواهد بود و نمی‌تواند اظهار نظر مطلق و قاطعی باشد که آن را دیگران تحمیل کرد.

هرکس باید نظر خودش را نسبت به شاعران و نویسندگان دوروبرش داشته باشد. می‌دانید که در لرنک، هر نویسنده‌ای تیپ کتابخوان بخصوصی دارد ولی در محیط ما این چنین نیست، ما یک عده معدودی داریم که کتابهای معدودی را می‌خوانند. پس ملاحظه می‌کنید که فقط مسأله بر سر معدود است...

چند نکته‌ای هست که من بطور اختصار به آنها اشاره می‌کنم. یکی اینکه موعظه‌نکردن و شعارنهادن هم روی دیگر سکه موعظه و شعار دادن و بخودی خود برای نویسنده ارزشی فراهم نمی‌کند و بنابراین چوبک یا هر نویسنده دیگری را به صرف اینکه چنین است نمی‌توان بزرگ و قادر دانست...

دیگر این که من در صحبت‌هایم اسم هیچ داستانی را نبردم که بگویم به مناسبت این داستان یا این اثر فی‌المثل چوبک از مرحوم هدایت یا مرحوم آل‌احمد بزرگتر است یا کوچکتر یا نویسنده بزرگی و کوچکی است یا از این قبیل حرفها.

مسأله این است که اصولاً باید بدانیم خوب و بد بودن، یا بزرگ و کوچک بودن نویسنده معیارش چی هست؟

● به نظر من، هدایت، به نرم و تکنیک داستان کوتاه به آن معنایی که من قبول دارم، آشنا نبوده یا اعتقاد نداشته ولی باید فراموش نکنیم که او انسان بزرگی است. یک چیز مهم دیگری داشته و آن این بوده، که روحاً و جسماً و ذهناً نویسنده بوده.

بله، به هرحال من دنباله حرفم را می‌گیرم که بزرگی و کوچکی نویسنده را نمی‌توان با ترازو اندازه گرفت، چون اگر این کار شدنی بود شاید صادق چوبک بزرگترین نویسنده بود و مثلاً مرحوم جلال‌آل احمد کوچکترین.

مسأله این است که در این گونه داوریها، مسأله برمی‌گردد به خیلی چیزها و مثلاً اینکه ما تعریف نویسندگی را چی بدانیم؟ چون در این زمینه هرکس نظری دارد. منتها به نظر من، باز هم من داستانهای جلال‌آل احمد را، داستانهای کوتاه به معنی واقعی نمی‌دانم، در آثارش هیر از سه چهارتایی داستان، ساختمان و انسجام وجود ندارد و حرفهایی هم که مطرح می‌شود سطحی است و همانها است که او در مقالاتش بسیار عالی‌تر و بهتر آورده، معهذاً آل‌احمد را هم نویسنده‌ای می‌دانم که حرام شده است و فراموش نکنید که ما نویسنده حرام شده زیاد داریم ولی در هر حال به نظر من «شوهر آمریکایی» یکی از داستانهای خوب آل‌احمد است و دیگر این که یکی دوتا از داستانهای اولیه‌اش هم خوب است... غیب با آن انتظاراتی که از آنها صحبت کرده‌یم...

● منتها مسأله این است که «آل‌احمد» به داستانهایش از لحاظ ساختمان نمی‌رسیده، شاید هم می‌ترسیده که به طرف فرمالیسم کشیده شود. در گفتگوهای زیادی که در گذشته با مرحوم آل‌احمد داشتم این‌طور استنباط می‌کردم که می‌ترسید به فرمالیسم کشیده شود، البته نه اینکه می‌ترسید او را متهم کنند یا ازش رو برگردانند. بلکه از این نظر هراس داشت که خودش نمی‌توانست به طرف یک فرمالیسم پیبوده و احماقانه‌ای که دیگران ندانسته با آن لاس می‌زدند و می‌زدند کشیده شود. به هرحال این نکته مسلم است که سید محمدعلی جمالزاده به مقدار بسیار کم و صادق هدایت، اثر همیتی هم در ذهن خوانندگان ما گذاشته‌اند و هم در ذهن کسانی که داستان نوشتند و متأسفانه این هر دو اثر، اثر منفی بود. و هنوز هم من خیلی‌ها را می‌بینم اعم از نویسنده و خواننده که نتوانسته‌اند خودشان را از چنگال هدایت بیرون بیاورند و هم‌انگیزتر، از چنگال جمالزاده. به هرحال اثر هدایت و جمالزاده اثر منفی بوده، اثر سازنده‌ای نبوده.

یعنی اثری نبوده که نویسنده فرضی را که بعد از آنها می‌آمده رهنمون باشد و راهنما باشد. برای ایجاد یک فضای بهتر در زمینه داستان‌نویسی. و این مسأله همین‌طور پیش می‌آمده، تا دوره بزرگ علوی و حتی صادق چوبک، منتها بزرگ علوی یک مقدار مسایل اجتماعی مطرح کرده، و این مسأله باعث شده که او را یک کمی از هدایت مجزا بکنند.

چوبک البته به ذهنیات و یک مقدار مسایل دیگری در زمینه فرم توجه کرده، که در داستانهای جمالزاده و هدایت و علوی ابدأ مطرح نیست. یعنی روابط درونی قهرمانها و تحول و تنوع روحی قهرمانها. شما می‌بینید که یکی از هیبهای داستان‌نویسی تا به حال این بوده که قهرمان داستانهای ما همه‌شان آدمهای یک جانبه و یک بعدی بوده‌اند. انگار که زندگی نمی‌کنند و از همان اول به صورت اسطوره درآمده‌اند. مخصوصاً که بحث اسطوره بحث دافنی هم هست.

حُب مگر آدم نمی‌تواند در شرایط مختلف عوض بشود؟ و عکس‌العملهای متعددی نشان بدهد؟ کمابینکه دیدیم و شما هم دیدید یا شنیدید که بسیاری از روشنفکران و حتی برگزیدگان ما در شرایط مختلف عوض شدند و به اشکال گوناگون درآمده‌اند.

یکی از مسایلی که باعث شده طرفداران رئالیسم - البته رئالیسم کتابی - به طرفداران ساختمان و تکنیک داستان بازند این است که آنها خیال می‌کنند این قهرمان داستان، مثل بعضی از قهرمانهای کتابهایی که در قرن نوزدهم نوشته شده یا مثل بعضی از قهرمانهای فیلمهای فارسی، می‌بایست از اول تا آخر صبرش یک حالت داشته باشد. چرا؟ برای آن که آن کسی که طرفدار یک رئالیسم کتابی و تئوریک است این قهرمان، این فرد را در یک فضای بخصوصی قبول می‌کند و در فضاهای دیگری قبول نمی‌کند. این یکی از خواص این‌گونه خوانندگان و یا نویسندگان است. درحالی که، البته معلوم است که انسان در هر سال و هر ماه و هر لحظه در دایره فضاهای روحیه‌ها و افکار گوناگونی قرار می‌گیرد. این مسأله را حتی ایلیا ارنبرگ هم در کتاب کوچکی که درباره ادبیات نوشته و به فارسی هم ترجمه شده مطرح کرده و به کسانی که به مخالفان رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم اجتماعی می‌تاختند جواب داده است. ازجمله چیزهایی که یادم می‌آید در این کتاب مطرح شده این است که ارنبرگ می‌گوید:

چرا می‌گویند رمانتیسیم بد است؟ رمانتیسیم آنقدرها هم بد نیست. چون یک مقدار رمانتیسیم در زندگی ما وجود دارد و می‌تواند زندگی را

رنگین کند، چرا همیشه داستانهای رئالیسم سوسیالیستی آنها می‌است که در آفتاب درخشان شروع می‌شود و اصطلاحاتی از این قبیل که قهرمان پهلوی و مجسمه پرشکین که لبخند می‌زند ایستاده‌ای نشست.

چرا همیشه این‌طور؟ مگر باران نمی‌آید؟ مگر مه نمی‌شود؟ مگر برف نمی‌بارد؟ و مگر پوشکین گاهی اخم نمی‌کند و مگر دوتل نمی‌کند (این را دیگر من) می‌گویم و مسایلی از این قبیل. البته به نظر من خواندن این کتاب برای آن دسته از کسانی که انسان را متدیکمان قبول دارند بسیار مفید است. یک انسان ماشینی و ساخته پرداخته برای کسانی که انسان را با تمام رنجها و دردها و با تمام زیر و بمهایی که در روحش انجام می‌گیرد قبول ندارند، بلکه انسان را به عنوان یک چیز ساخته شده، یک کامپیوتر قبول دارند. خواندن

این کتاب بسیار مفید است برای این که اینها باید بدانند انسان ماشین نیست یا لااقل هنوز نشده است و در هر لحظه می‌تواند متحول باشد و عوض شود. حتی انسانهایی که سعی کرده‌اند مثل ماشین باشند یا دیگران خواسته‌اند (مانند انسانهایی که در نازیسم و ایسم‌های دیگر بودند) آنها هم نتوانستند به صورت ماشین باقی بمانند و متأسفانه این برداشت و طرز فکر خلط از اول در مورد رئالیسم و تکنیک پیش آمد و به همین دلیل است که حالا به محض این که یک نویسنده آن قهرمان یا آن بشری را که در داستان هست به مناسبت محیط متشنج یا شلوفش در فضای نومیدی و بهران و تشنج وصف می‌کند این دسته از طرفداران رئالیسم کتابی و تئوریک فریاد و اوایل برمی‌دارند. برای این که انسان را این‌طور قبول ندارند، دلشان می‌خواهد انسان آن‌طور که آنها می‌پذیرند باشد. و همان حرفهایی را که آنها می‌خواهند بزنند. و خوشمزه اینجا است که این وایلاگویان هراسها و اضطرابها و امراض و بی‌پولیها و نومیدیها و تعلق و کرنشهای خود را فراموش می‌کنند... حل شدن خودشان را در لجنزاری که برایشان ساخته شده فراموش می‌کنند یا خود را به فراموشی می‌زنند.

یادم می‌آید، سالها پیش که این مسایل داغ (رئالیسم اجتماعی و انتقادی و از این قبیل مسایل...) مطرح بود و شعرها و داستانها همه‌اش پر از مسایل اجتماعی آبکی و دروغی بود، یعنی تقلیدشده از شیوه‌های خارجی و نوشته آدمهای دروغی آبکی‌تر، رمانی درآمده بود بنام، «انسان طراز نوین»، پیروزی می‌شده. نویسنده این کتاب که نام مستعار داشت خیال کرده بود که اگر اسم کتاب را «انسان طراز نوین» بگذارد و مطالبی را

که در کتابهای تئوریک خوانده بود، در کتاب بگنجاند، این می‌تواند یک رمان رئالیستی انتقادی و سوسیالیستی و واقعی باشد. بگذریم - از این که طراز نوینها بعدها پیروز شدند - و شاید هم آن نویسنده چیزی بیشتر می‌دانست... بگذریم، قهرمان این کتاب یک کفاش بود، این کفاش در یک خانه کوچک زندگی می‌کرد با هفت هشت بچه‌اش. ولی به قول نویسنده طراز نوین! بود، یعنی این که اصلاً هیچ شکایتی و غمی و یاسی نداشت منتها همیشه در فکر این بود که آن وضع را اصلاح کند. بیچاره کفاش! و در عمل دیدیم که حتی روشنفکران ما بزرگترین برگزیدگان، هم زه زدند و نتوانستند چیزی را، و حتی خودشان را اصلاح کنند تا چه برسد به آن کفاش، با این تفاوت که آن کفاش شاید صداقت بیشتری داشت. پله در عمل دیدیم که روشنفکران و برگزیدگان کاملاً نقطه مقابل را انتخاب کردند و کاری کردند که ادبیات یعنی شعر و نثر را که می‌توانست پناهگاهی باشد برای انسان رنج‌دیده و زحمت‌کشیده و زجر دیده و مضطرب قرن ما و نسل ما و عصر ما و کشور ما، این انسان را از ادبیات کاملاً منزجر کردند و یا این که آنها را دچار یأس و نومیدی نمودند. این چیز باقی‌مانده را هم حش خودشان مثله کردند.

بهرحال بعد از هدایت و جمالزاده و علوی و دیگران یک مقدار نوشته‌های تئوریک فلسفی درباره ادبیات بود که اصولاً نویسندگان جوان ما را تحت تأثیر قرار داد یعنی این که آنها یا آن چیزهای نوشته‌شده و ترجمه‌شده را پذیرفتند یا این که فکر کردند و نپذیرفتند و دیدند که این جور نیست و ممکن است. بگر هم باشد و طرف مقابل را انتخاب کردند.

بنابراین می‌بینیم که عوامل مختلفی داستان‌نویسی ما را تحت تأثیر قرار داد و آن را از مسیر سالمش منحرف کرد، کمابینکه نظیر همین عوامل، شعر امروز ما را تحت تأثیر قرار داد و این شعر را که می‌رفت شکوفان بشود و یک عصبی دستی بشود برای روح دره‌مند مرده، این را به یک آلت بزم و نردبان ترقی و درآوردن پول بیشتر و گرفتن حقوق بیشتر تبدیل کردند.

به نظر من شعرا و نویسندگانی که هالماً و هالماً شعر و داستان‌نویسی را یا به طرف رئالیسم آبکی و پیهوده و یا به طرف تکنیک سازی و فرمالیسم پیهوده و بدون الزام و بار ذهنی کشاندند یا این که شعر را به طرف یک مقدار از لفظ بازی و ابداع ترکیب و لغت کشاندند، اینها یکی از خیانت‌های دیگر را نسبت به نسل جوان مرتکب شدند. ○

(فردوسی - شماره ۱۰۹۲)

محسن میهن دوست

پژوهشی جامعه‌شناخت در زمینه فرهنگ عامه

زمینه فرهنگ مردم

جلال ستاری

نشر ویراستار

پاییز ۱۳۷۰

بانوجه به ویژگیهای فرهنگی - طبقاتی، و هم آیینی - مذهبی اقوام ایرانی، اصطلاح فولکلور FOLKLORE بیانگر آن جامعینی نیست که پاسخگوی گستره معانی «فرهنگ» و «مردم» و حوزه عمل تاریخی از جهت تکنیک «صوام» از «خواص» باشد. برگردان «فرهنگ عامه» و «فرهنگ مردم» نیز به سبب پیچش‌های تعبیری و تفسیری، برای اصطلاح «فولکلور» چندان گشاده نیست.

از همین گذر، کتاب زمینه فرهنگ مردم تألیف محقق دانشمند و مترجم پرکار دکتر جلال ستاری مباحثی چند را در بیان مطلب فوق متذکر است.

مؤلف چنان که خود اذعان دارد، با نگرانی جامعه‌شناخت به سراغ زمینه فرهنگ مردم رفته و در بستر کاری «سازمان» روزنه‌ای ردگیر را برای مباحث پیش رو باز نموده است.

ستاری بی آنکه با صراحت اصطلاح فولکلور را برای فرهنگ مردم رد کند، آن را سطح تازنی از ترمیمی پذیرفته شده نسبت به فرهنگ مردم ایران می‌داند، و این قلم که با بیشترین کارهای تابیده آشنایی دارد، همای فصول کتاب را بیرون از دایره کارهای انجام شده به وسیله ایشان نمی‌داند، و از آن جا که در موضوع یادشده حرفهای ناگفته فراوان است، اثر مذکور را در مجموع کبری معتمد و گرانبار ارزیابی کرده است.

کتاب زمینه فرهنگ مردم دارای شش بخش و هر بخش (به جز بخش آخرین) به چند فصل تقسیم شده که واگوی ارتباطی پویا و ایضاً «ظرفی» با یکدیگر دارند.

در صفحه سه کتاب می‌خوانیم: «دایره مردمی که فرهنگ شناسان، فرهنگ‌شنان را مطالعه می‌کنند کیستند؟ آیا، غرض جماعات و اقوام کهن گرا و روستایی و سنی است، که مورد اوقات فولکلور شناسان‌اند و از نظرشان عزیز و ارجمند؟ یا زحمتکشانی که از قلمرو فرهنگ فاصله، رانده شده‌اند در هرصه آن جایی و مقامی ندارند و یا ریشخند و تحقیر می‌شوند؟ قوم شناسان بیشتر به گروه اول توجه دارند و جامعه‌شناسان به گروه دوم، و ما هم فروتنانه در این نوشته کوشیدیم که از همین دیدگاه جامعه‌شناختی بر آنان نظر کنیم».

مؤلف در بخش پیشگفتار خواننده را با نمونه‌هایی چند از تعاریف فرهنگ و فرهنگ مردم رویه‌رو می‌کند، و سپس می‌نویسد: «اما فرهنگ که ما در این رساله، قصد مطالعه آن را داریم، نه تعاریف فرهنگ مردم، بلکه بخشی از آن است که خامه از اساطیر

در همین بخش مؤلف نخست بر محسوسات عقیده‌مند گذر قدرتی‌تال، از جهت قطعیت، و سرکوب عامه مساوات طلب، و پابره‌نگان تحت ستم انگشت می‌گذارد، و راه را باز می‌کند برای بخش‌های دیگر کتاب، که آشکار اصلی‌شان از همین نمونه‌های نگرشی و بینشی نادر است.

مؤلف محترم در تداوم کار به تعیّن‌های آیینی اجتماعی، و طبقاتی فرهنگ آوید پس از اسلام پرداخته است، و از مجموع ۶۵۵ صفحه کتاب، بخش سوم را که از صفحه ۱۶۰ آغاز شده و تا ۳۷۰ ادامه یافته، به بخش مذکور اختصاص داده است، از این‌رو «قصده» و «غرض» جامعه‌شناختی و به‌صورت روان‌شناسی مؤلف در زمینه فرهنگ مردم ایران بیش از پیش آشکار می‌شود.

فصل فرهنگ فقر، فرهنگ هر روزنه و نمونه‌ای از تحقیقات خربان هم در بخش یکم قرار دارد، که غالباً فشرده‌ای از نظریات گوناگون و تئوری جستجو در فرهنگ مردم است و با چشم داشت و برداشت تاریخی جامعه‌شناخت به عامه مردم نگاه شد است.

بخش دوم که هدایتش «پوستگی و گسستگی» و «استمرار و اضطراب» در فرهنگ مردم ایران است، از «دوربین» و تأثیر مقابل و اصول عقاید نو و کشت و واکشت در حیطه مسائل آیینی، و دفع و جذب آن، و نهایت به جاری‌بودن فرهنگ مردم پیش از اسلام، و پادشاه‌ها و ستن پس از آن اشاره دارد.

بخش چهارم که اصول پیداه سبزی و رمز و راز انتظار خردگرایی، تصوف، عدلیان و بازاری، و چشم‌براهان سلطنت هزارساله مسیح را شامل است، در همان حوزه و کاس و نموده‌ای آیینی قابل توصیف و تفسیر از جهت گذار و گذر بر بسترهای که کش عامه را به سمت و سوی خیر-هموم، خرد عدالت اجتماعی منظور بوده است، می‌نماید. و در این میان از خرقه ناپاک و پاک، و حق‌پرستان مردمی که تکیه‌گاه بی‌پناهی و دوریشان، و سرانجام‌زدگان بوده‌اند، و نیز به «روشنای مهدی موعود» معصومانه دل بسته‌اند، سخن به میان آمده است.

بخش پنجم، ادب، عشق، مسجد، عطاء، قصاص (قصه‌گوایان)، بازوگان و بازفریان، فرهنگ: کیفیت زندگی، عزانه پرستی و تاریک اندیشی (که در شمار اصول قابل بحث زمینه فرهنگ عامه است) و هزلیات مایه‌ای را در برگرفته، و بخش ششم که پاره پایانی کتاب است، میبخت «نتیجه» دیده می‌شود.

در بخش نتیجه مؤلف باز می‌گوید: «قصده ما در این رساله، نمودن این نکته بوده است که فرهنگ، همچنانکه دورکم (اسیل دورکم ۱۸۵۸-۱۹۱۷) و ویر (ماکس ویر ۱۸۶۴-۱۹۲۰) به روشنی

و باورهای قدسی SACRE عامه در ایران پیش و پس از اسلام، مایه و سرچشمه می‌گردد، و آن فرهنگ پیکارگر سینه‌ده و رزم‌آوری است که همواره برای ازالۀ ظلم و اقامه حق، خلاق را بسیج کرده است که مرگ با عزت را بر زندگی در ذلت ترجیح داده‌اند. این فرهنگ، البته پاریزی از فرهنگ مردم است، اما حصه‌ای اساسی است که به گمان، ارزیابی روان‌شناسی و جامعه‌شناسی تاریخی مردم، بدون آن ممکن نیست».

پس از پیشگفتار، بخش نخست کتاب آن می‌شود که عنوانش نگرش قوم‌شناسان به فرهنگ است. در این بخش مؤلف به سبب مایه‌های مطالعاتی و نگرشی خویش، از جهت نگاه به زمینه فرهنگ مردم به توضیح نکته‌ای کلیدی روی می‌آورد و هوش‌مندانه در تکنیک فرهنگ رسمی از فرهنگ توده‌های فروخته، گذری جامعه‌شناسی و روان‌شناسی به سوخت و سوز عوام و اهداف سخنگان در قدرت دارد، و پس از انگشت‌گذاری بر نکته‌هایی چند «انتمائی» و «مترجمانه» که بیشتر درباره عوام بیان شده، مانند: «بلا» عوام دفع باید جستن بر هر نوع که باشد، زیرا که چندین اسباب و حکمه را عوام هلاک کرده‌اند (همانجا) و با «چون پای طمع و خرس در میان آید، هیچ نصیحت نمی‌پذیرند» و کارها را به سیزان عقل نمی‌سجند» که پندگفتی با چالش خال، به قول مولانا: «تم‌انگندن بود در شوره‌زار» (همانجا) می‌گوید: «با این‌همه، گفتی مدار که از روزگار گویندگان این سخنان به بعد نیز، اجتناب از عوام، به ضرورت و حوار داشت و قذح عامه ناس، از زبان و قلم بعضی مصلحت‌اندیشان و نیز شماری وابستگان به مصادر و مراجع قدرت، به رخم منع و تحذیر برخی حکیمان و عالمان آزاده و پاریز دین و دوزان حق‌پرست و فسادای صوفیه که از کسب دست خویش، تان می‌خورند و مریدان پرشوری در میان طبقات خرده‌ها داشتند همچنان ادامه یافته است» (همانجا) و «بعضی نویسندگان پیشین نیز نه تنها در آثارشان گذرا اشاراتی به احوال مردم و فرهنگ عامه دارند، بلکه برخی از آنان تا حدی به گردآوری و بررسی فرهنگ مردم همت گماشته‌اند و توجه خاصی می‌ذول داشته‌اند و حتی کتابهای نسبتاً مفصلی در این زمینه نگاشته‌اند یا بر سبیل طبیعت و هنر و نه صرفاً به منظور جمع‌آوری و تدوین فرهنگ عامه... با توصاف ردیله جاهلان و بی‌خردان، و تأکید بر لزوم احتیاط و اجتناب از آن، یا از بهر تذکر و تعلیم بعضی ستن فرهنگی و اجتماعی، پشت و پز، کشت و وز و جز آنه و یا به فرجام، به قصد ثبت و ضبط موارد و عجایب و غرایب محمولات از ...» (همانجا)

شان داده‌اند، برای تبیین امور اعتبار و مستدیت دارد، و میلادی و اصول دینی یا مینوی و «مادرانی» و اساطیری نیز در آن صاحب مقامی شایخ است و بنابراین سلوک مردم در حوزه‌های مختلف و همچنین گم‌گنجیم بنیادهای اجتماعی را بی‌توجه به آن عوامل، به درستی نفهم نمی‌توان کرد؛ چنان‌که در غرب بعضی معتقدات فرهنگی و مذهبی، از جمله عنصری محسوب می‌شوند که در پیرامون نوعی سلوک اجتماعی و سیاسی (حکومت عرفی یا غیرمذهبی) مؤثر افتاده‌اند، و در اسلام معتقداتی متفاوت، جهان‌نگری دیگری رقم زده‌اند، اما تبیین فرهنگ‌گراییانه محض و ناب هم امکان‌پذیر نیست؛ بلکه فرهنگ در پرتو مناسبات و واقعیتهای اجتماعی تاریخ یعنی جامعه‌شناسی تاریخی، روشن‌تر است... و در ادامه توجه می‌دهد که: «درست است که فرهنگ عامل مردم، صفت و جوهر دینی و اساطیری دارد، اما البته این رنگ و مایه مذهبی، تنها خصیصه آن نیست، گرچه ویژگی غالب و مسلط فرهنگ مردم است؛ بلکه فرهنگ عامه غالباً آمیخته‌ایست از مواد گوناگون مذهبی و غیرمذهبی، فراهم آمده از منابع مختلف که کهنه‌گی بعضی از آنها به قدمت ظهور بشر می‌رسد و در تاریکی پندارها و افسانه‌ها فرو رفته است. هر چند بسیاری از این عناصر غیرمذهبی نیز که از آب و رنگ افسانه خالی نیست، بازمانده آفتهای مینوی و مناسک قدسی و از مآثر علم برین (علم الهی) و علم پیشین (مادریالطبیعی) است...» و بنابراین با اطمینان می‌توان گفت که فرهنگ مردم جوهر و رنگ دینی و اساطیری دارد؛ یا بانیگ پرخاص و فریاد اعتراض فرهنگ مردم به زبان نمادهای مذهبی و صور مثالی بیان می‌شود.

چنان که اشاره رفت، کتاب زمینه فرهنگ مردم از جمله کتب است که حداقل برای کسانی که به «فرهنگ» و «مردم» و کارکرد تاریخی صفت‌های آیینی و اساطیری آن علاقه‌مندند، و در پی شناخت عناصر و پدیده‌های توی و رمز «روز از نو»، روزی از نو» در جامعه آیین‌مدار خویشند، نه تنها دریچه‌گشا، بلکه جهت‌دهنده است.

روش تحقیق، وسواس محققانه، و شیوه نوشتاری دکتر جلال ستاری که آثار و ترجمه‌های بالزنی را در زمینه اساطیر و فرهنگ در دسترسیمان قرار داده، پس بایسته ذکر است.

اما از آن جا که در زمینه فرهنگ عامه سلوک پژوهش عتابی پیچیده دارد، و در روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و فرهنگ مردم حضور بدویت پنهان آدمی در آراء و عقاید میدان‌داری و شمعان نشی هزارنوست، اصطلاح فرهنگ، بازاری پس دامن‌گستر و چند سوره به عالم تحقیق برمی‌نماید. از باب نمونه، بدویت باور نسبت به «سنگ باران» و یا دهای باران در ذهنیت بومیان و باورمندان «اسیرخرافه» همان پیش‌گه‌تویی را گوشزد است که سنگی دیگر، در گوشه‌های دیگر زمین، نماد تقدس و پرستش آکنویان است.

خوردی در پی باوری و ریشه‌یابی خرافه (باور از واقع و یا از خرد محروم) در مرحله پژوهش علمی همان پندارها و واقعیت‌هایی را به رو می‌آورد که بیرون از امکانات زیستی، اساطیر و معتقدات آیینی معنایی نیست. این گشت، در وجه نمادشناسی، و باورداشتهای آیینی - مذهبی، به حصه‌هایی از توتم و تابو، و فنی ششم FETICHISME چشم می‌کشد. از این گدب در صفت‌های آیینی - مذهبی، با هر جوهری که نامحسوس و ملموس و براه است، عنصر خیال، و تحیل دوسانه آفرین، و فلسفه به وجود آورنده، پل عبور است که نژادها و تیره‌های گذریده صاحب تاریخ از سر ناگزیری بر آن گذاشته‌اند.

آن پیش از «صجاب و خرافات» که در عنصر تحیل و تلقین بر هذیان سوداگری و بهره‌جویی بار هام داده است و «عمل» و «اصطلاح» را به رواج کشانده، لکت باور است که کارگر «خرافه

بازدارنده» از آن آتش خردسوز برگرفته است.

تداخل صبک و شیوه در نحوه نگارش و شجاعت نسبت به موارد قوم‌شناختی، اساطیر و هم صفت‌های آیینی - مذهبی، پیششای تابان‌شدهای را در این گوشه از جهان در زمینه فرهنگ و فرهنگ عامه (هم روستایی و هم شهری) پیدا داده که هر بررسی و سودی هر چند عالمانه و متکی بر شیوه‌ای یاز ناگفته‌هایی و یا کم‌گفته‌هایی را پیش رو دارد!

فی‌المثل به دوره‌ای یا دوره‌هایی در «خراسان بزرگ» ، عنصر زبان نه‌تویی باقداست که فرهنگ ستنز و پیکار عامه از آن سایه گرفته، و جرئت پانته است.

جغرافیای انسان و طبیعی، ابرار و شیوه تولید، سنن و اعتقادات کهن بوسی، و گویش‌های یک ریشه در برآمدن زبانی یک دست، آن نکته‌ای است که طبع تقابل را با هرآنچه از دیگری است و به مهاجم آمده، مهم می‌کند. و این در فرهنگ مردم، پیژه در تاحیتی که بیشتر جنبشهای مردمی ضد مهاجم از آن جا آغازیده شایان توجه است.

توده‌های سرودست و سواد نیاموخته که از اشرانیت قدرشگوار، و سلطه‌جوی شهر فاصله داشته‌اند، و در پاریای خاک و کوه و دشت شک به کشت ویزی و شکار داسپوری و صنایع دست‌بافت محلی، خودمشتغولی داشته‌اند، و زبانشان از جمله عناصر سازمان‌دهشان بوده است، در مقابل عامل بیگانه که آن را نمی‌دانسته‌اند، اما در می‌یافته‌اند که حلقه ارتباط از سلطه حکایت دارد، مقاومت نشان داده‌اند.

تصعب و توجه نسبت به زبان آن هم زبان گفتاری در میان روستائیان و زمینکشان شهر، و زبان نوشتاری و گفتاری در میان مردم‌گرایان میهن‌پرست، در مواجهه با «دخیر» نکته‌ای است که باید به آن نظر داشت. و این در گستره ادبیات شفاهی به انگیزه‌ای چند قابل بررسی و پژوهش است. در این موقعیت زبان از صورت عام و کارکرد و روزمره خود گامی پیش می‌گذارد، و عصب تقابل را با مهاجمی که زایش را نمی‌داند، به تحرکی زبان‌پندار برمی‌آشوبد.

در همان دوره‌های پایداری و ستنز، روشنفکران و «دبران، صاحب‌کتابان و امیران محلی، بر حسب ضرورت و شهری‌گری خود، زبان «دخیر» را آموخته‌اند و در حلقه درس و بحث از دو زبان و گاه سه زبان استفاده می‌کرده‌اند، ولی چه ضرورتی برای زمینکشان مالیات ده دور از مرکزیت و شهر وجود داشته که اوقات خویش را در جهت فراگیری زبان، و آن هم زبان «دخیر» بگذارد. داد و ستد و هکرش با همان زبان بوده که به ارث برده، و آن قدر به قدر نیامده و آموزش ندیده که «ملائی» را به صرف ذائقه و سود دنبال کنند.

شیوه تولید، اعتقادات کهن قومی، و سیاق زندگی که بیشتر از محیط میمون و نامیون زادگرفته، و هر چه زیرساخت و روساخت از آن مراد می‌شود، جمله درتنگ فرهنگی به تقذیه مشمول بوده که هر «تویی» را هر چند بی‌زور و فشار، به سادگی پذیرا نمی‌شده و قبول طبع خود قرار نمی‌داده است. بدل توجه به این نکته، کارکرد تاریخی و اجتماعی زبان را در خیزشها و بهانه‌ها، تداوم مناسک و رسوم، ادبیات شفاهی و ... در حداقل در بخشی از گستره ایران زمین، که از آن با نام خراسان بزرگ یاد می‌شود، آشکار تواند کرد. این که تازیانه و ترکانه و ... به هر جا رفتند زبانشان را بردند و نشانند، و کمتر قومی چون ایرانیان زبانشان را پذیرا نگشتند، و جر در درس و بحث و اصول عمومی بشر، و توده‌های فرودست به جر با زبان مادر سخن نگفته، خود بحثی سوازی این گفتار طلب می‌کند. ولی همین اندازه باید آذهن داشت که عامل زبان و عصب عادت به آن، واسطه برگزاری گفت و شنود، و سبب زایش ادبیات شفاهی در قالب صفت و ترانه، اوسانه و بدایت، لالایی و ضرب‌المثل و جس

آن بوده است.

عنصر زبان، و زمینه آن، به تاحیتی که گفته شد واگوی همان نشانه‌ای می‌آورد بود که «بهانه خیرش»، «صنجر» و «حیرصوم» به سبب تصورات و قومیت، سر از آن بر افراشته است.

در روستاهای کهن خراسان که شیعی‌مذهبن و غیر سنی‌یان در آن زندگی می‌کنند، هنوز شاهنامه غرور رویایی قوم و کتاب خرد است. و چون پای پیرزنی صد و چندساله اوسانه‌گو می‌نشی، و به ماه و سال هم برایت قصه دارد، نه تصعب خام از این که تو شهری هستی، بروز می‌کند، و نه آن که اگر شبت به دها نگذشت، نان جوین مهره‌اش را حلال کانت نداشت. نه از قشری‌گری اشعری و «ملکات» آن نشان است، و نه از نوروز و چهارشنبه‌سوری، و توجه به «دخیر» خائل است. این ویژگی شناسنامه‌ای همتا من کامل دارد، که در طبقه‌بندی مقولات فرهنگ عامه، و هام‌تر از آن ساحت ادبیات شفاهی حیران‌کننده است.

این که تصنیف «گل محمد» یک شبه دم در روستاها می‌الکند، وگرچه ظاهراً قدیم نیست، قدیم می‌نماید، از قبیل سلسل سنتی ست که بر هر «ناچیزی» پشت کرده، چه چوپانش در «نی» می‌دمد و می‌گذارد که بزرگ صینه سوخته آن، از کاربز «گل افروز» و قلعه دختر یاد می‌آورد.

حال همین سینه سوخته هرسال که عمر به کشت و کار داده، چنان واژگان پخته و سر بر زبان می‌گذارد، که اگر ندانی و شناسایی‌ش، گویی خود نیست و زبان بازی می‌کند. این نمونه فراوان توان سراغ گرفت که در پژوهش میدانی گشت تاریخی و جهات جامعه شناسانه و روان‌شناسانه، و عصب پنهان آن را در زمینه پاره‌هایی از فرهنگ عامه برمی‌یابد.

ظهور و حضور شاهنامه نمودی بر این ادعاست. محتویات شاهنامه هر چه هست، اصلی را با برداشت از این مصرع که: «هجم زنده کردم بدین پارسی» به حس در می‌آورد، و آن فراخوانی آگاهانه به مردمی ست که زبان از جمله عامل پیوند دیواره آزایی و دیواره برآند نشان بوده است، و این مگر نه که در میدان حمل‌گوش و هوش توده‌های فرودست روستائی و شهری، به جانب آن نیز بوده است.

با هر بهانه عنصر زبان لایه‌ای کم و کم بنه در تداوم فرهنگ مردم این دیار نیست، و پر واضح است که زمینه‌های فرهنگ عامه، و آن چه در زبان آراء و عقاید عامه جاری است به کمک همین خصیصه، «صنجر» و «مولوی» را پرورده است. این نکته نه به عنوان اصلی مسلم و سرناستی، بلکه واگوی تاحیتی ست که به هر تقدیر میانه میدانی برای بسیاری از امور اجتماعی و فرهنگ ایران زمین بوده است.

اشارتی که در پایان این مقال راغب به بیان آن هستم، صرف تلفظ غلط «عابانه» در مورد فرهنگ عامه است. از این گذر حتی سخن‌گان و کارآشنایان از سر هادت آن را می‌نویسند و بر زبان می‌آورند.

«عابانه» ترکیب «عامی» عرب با «انه» فارسی است که این پسونه در ساختن بند از صفت مورد استفاده است.

«صلی» اسم فاعل از مصدر «صلی» است که کووی و کوویودن را می‌رساند، و نهایت عابانه به معنای کورانه است. رعایت این وجه در نوشتار و گفتار هر چند که لفظ مذکور جا افتاده باشد، و پذیرش عموم، درستش را دیال نکند، این بهره را از جهت اصطلاح فرهنگ مردم خواهد داشت که در برگردان فولکلور FOLKLORE و همچنین شاخه‌های فرهنگ، ترکیبات و اصطلاحات بجات و جامعتی را برای اصطلاح فولکلور که خود در رابطه با فرهنگ عامه مردم ایران دچار اشکال و نارمایی‌ست، پیدا کنیم. ○

الهام مهویزانی پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار



یکی از مباحثی که در نقد ادبی نو بسیار مورد توجه است تحلیل تصویر (Image) مجموعه تصاویر در ارتباط با هم (Imagery) و برآیند و پیام این مجموعه (Mnif) در اثر ادبی است. این هر سه را در زخمه بر زخم نهضتین دفتر شعر چاپ شده محمد وجدانی پی می‌گیریم:

بدیهی است که تصویر در اثری مثنوی یا منظوم توسط واژه - واژگان ایجاد می‌شود.
در برقا هنگام بی تپش / در سر پر کشیدن جوانه / از پوست سرد زمستانی / در انتخاب بی بدیل پاییز / از میان هزاران رنگ یازبگر اشک آمیز / همیشه... و تا پرندای هوز با می‌کشد، / اتفاق می‌افتد / عشق / لحظه‌ها ۴۶

در لحظه‌ها ۴۶ شاعر چهار تصویر از چهار حادثه که از روز ارل بر این خاکدان اتماتی افتاده و تا ابد تیر خواهد افتاد، ارائه می‌دهد. اما عرضه این تصاویر بی هدف نیست. مقصد سه مصرع پایانی است. شاعر نه تنها عشق را لازمه دستگاه آفرینش می‌داند، بلکه بر این باور است که حادث شدن عشق همچون چهار واقعه پیشین در طبیعت اولی - ابدی است و هیچ انسانی را از آن گریزی نخواهد بود.

منظور از تصویرپردازی (Imagery) مجموعه تصاویر مرتبط به همی است که معمولاً به کمک تشبیه و استعاره ایجاد می‌شود. البته در این نوشتار جز در موارد اشاره شده، منظور از تصویرپردازی صرفاً تصاویر دیداری (Visual Imagery) است - تصویری که به واسطه قوه بینایی و نه دیگر قوای حسی در ذهن ایجاد می‌شود. زخمه بر زخم آکنده از تصویرهای طبیعت در دو وجه «زمینی» و «آسمانی» است. تصاویر طبیعت زمینی سروده‌های وجدانی، پیش از این مقاله حاصل درد ناپ خویشش مورد بحث قرار گرفته است. بنابراین در این مقاله گزیده می‌شود وجه دوم تصاویر تحلیل شود و مصرع/تا پرندای هوز با می‌کشد/ سوتی از آن است.

نخست آنکه شاعر به صراحت در شعر بخوان از همان‌ها خرد را عاشق آسمان‌ها می‌ناید. سپس عاوین ماه، خورشید، برای ستاره‌ها و پرواز بلند را بر تارک چهار شمرش می‌نشانند و در آنها و دیگر شمرهایش از هر آنچه زیبا، دوست داشتنی و

متشخص است، با تصویری آسانی یاد می‌کند:
- عشقی گران توان است که پسته زمینی نیست. (سهم من... شبیه محال)
- زنی ستودنی است که دست‌هایش بستر خورشیدهای کورچک و رنگین است و چشم‌هایش رقص سبز یک ستاره، (در نگاهش یک نفر و...)

- سیر بازگشت مخیره سخنگوی شمر دیرانه بازی زرد از راهی آسانی است؛ بر ابرها پششون / پرستاره‌ها، بر ماه / و از دویچه رو به ترددی ابدی / کنار من بازی
- لازمه غرور و برآزندگی ولعت مقامی است و همچون ماه پسر بلندای آسان جای داشت، با آسمانت، / چگونه دست داد؟ / این سان / که برآزنده، / بالا / سر بر سپیدای دستانش سپرده ای، / ماه مغرور؟ / در هم شکسته، / از این سان، / آشنا، / بر سپیدای کدام دست، / سر به رهایی رها کردی / که آسمان گرفته‌ای، / در نگاه داری / و ماه غشگینی در قلب! (ماه)

پس از ماه شاعر به چرم آسانی دیگری روی می‌کند، ستاره‌ای که زوال آن بارها اشک به چشمانش می‌آورد؛ ستاره‌ای خندید / ششم برای همیشه ستاره پاران شد / ستاره دیده فروپست / ستاره، / پاران شد (لحظه‌ها ۷) تکرار این مضمون در لحظه‌ها ۲۷، ۳۲ و ۳۳ حاکی از اهمیت ستاره به عنوان یک نهاد در اندیشه شاعر است. ستاره برای شاعر تداعی گر هر آنکه - هر آنچه است که مری عمیق نسبت به آن در دل دارد، - پدیری که پس از مرگش پاران تمام ابرها پارید، لبریز ستاره بود. (پدر)

- فرزند خردسالی که کودکی انسان است با ستارگان چشمک زن می‌رقصد. (لحظه‌ها ۳۰)
- مام وطن سرای کوچکی دارد که یک درپچه‌اش، / برای خراب راحت ستاره‌هاست و پرده درپچه‌های پر ستاره‌اش، / هر بر شادمانی سه رنگ ماست. (زن)
- آن مردان شرزادی که با شب نزیستند ستارگانی‌اند که در لباس قلب جاودانه‌اند. (گدا)

اما زوال ستاره‌ها شاعر را رها در به اعتراف غم‌انگیزی می‌کند. اعترافی که نوعی تسلی دل خرد نیز هست؛ دل به ستاره چه می‌بندی؟ / که او خرد / خورشید دیگری را / به جستجوست. (سرپناه) این خورشید قطعاً آن بزرگ هزاران ساله / که هر با مداد دست‌هایش را / می‌کشاید / تا شهرت را در آغوش کشد/ نیست. بلکه می‌خواهم بگویم که خود، تو تنها / تنهای تنهای / می‌توانی / خورشیدی از آن دست / که در رؤیاهای هست / خلق کنی (خورشید). این خورشید زوال ناپذیر است، مگر آنکه شکست، یأس و نومیدی نابودش کند؛ به آشکارا می‌بایم سرود / لیخندی آورده را / در شبی مرموز / که خورشیدش / پیشاپیش / در آتش خویش / بیخ بسته بود. (میان زخم و فراوشی) مکمل تصاویر دیداری شمرهای وجدانی، تصاویر حرکتی (Kinesthetic Imagery) است. تصاویری که به دلیل حرکت شیء یا فرد اثر در ذهن خواننده ایجاد می‌شود. بیشترین حرکتی که در این دفتر به چشم می‌خورد، حرکت رو به بالا یا پرواز است - آنجاست که کسی / از بلور نور بالا می‌رود / تا امید را، / در سیئه مردان دود تارک / تکرار کند. (سهم من... شبیه محال)

- بال و پر من عشق است، پرواز بلندم شعر (پرواز بلند)
- پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار باش اگر عاشق است زمزمه‌ات...

- زنی با صدایی که / صبح است و پرواز است و زنبق است (زن)

- پرواز کردی، / با تمامی عقابان سرخ بالی که از گلوی / پارانت / برخاستند. (سگسرو عشتی)

- تو عطر پر زده در لحظه‌های دیداری (حدیث نگاه...)
و اما موبتم مضمون، تصویر، انگار ارلی یا عبارت (عباراتی) است که با ظهور مکرر در اثر ادبی، در عین دادن پیام به خواننده موجب افزایش جاذبه‌های زیبایی شناسیک آن می‌شود. سوزیف زخمه بر زخم را بایستی بر اساس مجموعه تصاویر پیش گفته تحلیل کرد.

آسمان نزد آدمی همواره جایگاه خدایان، قدیسان، خوبان و کودکان است. به همین علت در تقاضی و ادبیات اگر انسانی از ردایلی بشری به دور بود، هاله‌ای از قدسات آسانی به دور خود داشته. معروفترین نمونه در ادبیات دردمونی محصور است که شکسیر مجموعه‌ای از تصاویر آسانی برایش ترتیب می‌دهد. بدینسان فرشته خضالی او در برابر شیطان وجود پاگو با آن همه تصاویر حیوانی مربوطش پرچسته تر می‌شود. بهره گیری وجدانی از تصاویر آسانی نیز به ثلثی خوش بهانه‌اش از آدمی و ایمانش به تعالی او بر می‌گردد. دفتر او حاوی سیری است:

انسان نیازهای جسمانی و مادی دارد. زیرا از خاک است. در شمر جوانی آسان نیست هم از عشق جسمانی که گویی آشنای هر سرزمین است سخن به میان آمده و هم از عشقی که پسته زمینی نیست و لایحرم به دور از آلودگی است، اگر از تو، / با چشم‌هایی که، / دنیا دو آست، / و پستی در آن نیست (سبب)

سیر و سفر شاعر در طبیعت زمینی و استفاده از تصاویر آن به دلیل پسته زمینی بودن آدمی است. اما طی طریق در افلاک به دلیل پاسخ گشتن به نیازهای روح است. آنگاه حیات در ذهن شاعر ملهم خاص خود را پیدا می‌کند، تلاش برای رهایی از اسارت جاذبه‌های زمینی و سر بر آسمان‌ها سوزن. به همین علت رنگی که وجدانی پیش از همه در اشعارش استفاده می‌کند، سبز است. سبز رنگ حرکت است. به ویژه حرکت رو به بالا. هر روینده بالنده سبز است. وجدانی به صراحت می‌گوید، پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار باش.

اما شاعر پس از اینهمه سیر و سلوک دوباره به زمین بازمی‌گردد و تنها حرکت رو به پایین دفتر شمرش را می‌سراید، باور کن / آذرخشی نارنج گونه در کلمات دارم (سفر). زیرا نمی‌خواهد همنشین با الهه الب مقام شمر، او را به دام لاهوت گزایی و از یاد بردن وظایف خطیر اجتماعی‌اش افکند. آدمی تا آن دم که رفته است می‌باید کیساکر خاک این خاکدان باشد؛ با تو هرکس که سرود / دست بردار، زمین‌ات مرده است / و بپوبند به آن دنیایی، / که در آن سوری جهان‌ها جاریست / خشمگین بانگ برآر / های ای مرده‌قرن / عشق من، خاک من است / خاک خالی از گرم / خاک گل‌هاش، دست / خاک مردانش، / مرد /

۱- مقاله نامبرده به انضمام بال و پری از عشق و شکنش شعر مکتب مقاله حاضر درباره دفتر شعر زخمه بر زخمه پی‌فیم است که پیش از این چاپ شده‌اند

بیرونِ زمان

مشیت علایی

بررسی داستان‌های

امیر حسن چهل تن

توالی دو موقعیت

جدیدترین مجموعه‌های بی‌دیگر کسی صدایم نژد، در

سال ۱۳۷۱ منتشر شده. نویسنده طی یادداشتی در ابتدای کتاب، قدیمی‌ترین داستان این مجموعه را که شب (۱۳۳۵) معرفی کرده است؛ در حقیقت باید داستان **صله ارحام** را به لحاظ موضوع و مضمون، متعلق به این مجموعه ندانست. تمامی این داستان تک گفتار بلاانقطاع زمی عامی است که چهل تن زبان او را خوب می‌شناسند. داستان بیشتر نمایش شهادت نویسنده از فرهنگ، و به ویژه زبان، فقر خاصی از جامعه است، چنان که در مجموع، نزدیک به چهل اصطلاح کوچه و بازار را در صحبت او گنجانده است. تک گفتار، داستان را در حد یک طرح متوقف کرده است، زیرا، چنان که آمد، نویسنده جز به سیلان جملات و ردیف کردن مصطلحات عامیانه به چیز دیگری توجه ندارد. کتابه لفظی و کاملاً آشکار او درباره سخن چینی یا شبیت آن قدر صراحت دارد که حنا از روش تعلیمی خود را نیز از دست داده است. خوانندگانی که به ویژه با داستان نو آشنایی دارد موقع است از مونولوگ (تک گفتار) در جهت نشان دادن لجام و زوایای ناشناخته‌ای از درون شخصیت استفاده شود؛ اما در می‌یابد که نویسنده از این شگرد سودی نبرده است و از آن لفظ توصیف یک شخصیت کاملاً شناخته شده زن عامی را در نظر داشته است.

داستان بعدی، **دیگر کسی صدایم نژد**، از همان تکنیک داستان پیشین استفاده کرده است. این داستان از دو نظر اهمیت دارد. اول، به جهت مضمون آن، که تقریباً همه داستان‌های مجموعه در آن سهیم‌اند. بیسی مضمون مرگ. دوم، استفاده مناسب چهل تن از تکنیک تک گفتار این امر نشان می‌دهد که اگر چهل تن بتواند بر وسوسه درازگویی‌های زنان داستان‌های چهره شود، امکان آن را می‌یابد که به عناصر دیگر داستان بپردازد. چهل تن اشاراتی گذرا به حوادث سیاسی را نیز چاشنی داستان‌های کرده است، که البته هیچ لفظی برای آن به همراه ندارد. از صحبت‌های مرد می‌فهمیم که دو نقطه اشتکاء او، آنا و بئول، که به ترتیب ارباب و صبیغه او بوده‌اند مرده‌اند. و او حالا در خانه بزرگ اربابی تنها مانده است. حضور ساحت‌هایی که با کار نمی‌کنند یا راوی حوصله خواندن آنها را ندارد، نمادی نسبتاً کلیشه‌ای است به نشانه توقف زمان و به عبارت دیگر، مرگی که به سراغ روح او آمده است. تک گفتار راوی، به خلاف تک گفتار زن داستان **صله ارحام**، در حکم اعتراضی است به حقارت و توکر فعلی که در همان حال مکایسم پیچیده و چالپ قدرت پذیری و زودگوئی را نشان می‌دهد. دست به سینه ایستادن مداوم راوی در برابر ارباب به شکل صیغه مگه‌داشتن بئول در طول عمرش منعکس می‌شود. از این رو، از دست دادن دوفطی که هر کدام به نحوی مایه هرام شخصیت اویند در واقع، به مثابه از کار افتادن ساعت حیات اویت.

داستان بعدی، **دیوار سمج شیشه‌ای**، گزارش امپرسیونیستی از وضعیت پیران زده یک خانواده است بر زمی‌های که این بار رنگ سیاسی مشخص‌تری دارد. این داستان از موارد

ممدودی است که چهل تن شیوه داستان‌گویی سنتی را کنار گذاشته و به بیانی امپرسیونیستی و حنا سورئالیستی روی آورده است تا توازن بهران دو وضعیت، خانواده و جامعه، را به شکل پوشیدهای بیان کند. در همین حال، عناصر اصلی داستان او همان عناصر همیشگی اویند. مشکل ممدودی چهل تن در این داستان آن است که نمی‌تواند از بیان رئالیستی ممدود خود کاملاً دست بردارد؛ به همین دلیل، داستان میان سورئالیسم و رئالیسم نوسان دارد. برای توصیف فخری از چنین تعبیری مدرنیستی استفاده می‌کند. «... یک حجم لغت شیشه‌ای؛ لرح و آبی‌چودر جلی دیگر، برای تصویر کردن پریشان حالی او به آبی‌رهای از سورئال و گوینک متوسل می‌شود: «داگر دختری مجبور بشه روزی صد مرتبه از هزار تا پله بیاید پایین و ببیند که یکی از همین سرباه‌های قدیمی پیرزنی بارشده‌گیس یافته‌اش پسرش را به دوازده، هیچ وقت کوی چله تابستان، نصف شب، گریه نمی‌کند و نمی‌گوید: «مامان سر دم است! بنحله سر دم است.» (۱۵ - ۱۶)

توصیف‌های امپرسیونیستی چهل تن از فخری همراً با تصاویری همراهی که ندایم کند؛ مرگند. در آغاز داستان تصویر «سایه‌های پشت دیواره و شکرت‌های به زمین ریخته هله» و «گل‌دان‌های خالی» و «دولر ستارهای به رنگ زردچر در توده‌های باقم و گل‌های آفتاب گردان روی ایران که گرمای آفتاب هم‌خان را سوزانده است.

از بارهای اشارات دیگر می‌فهمیم که داستان در ابام جنگ اتفاق می‌افتد؛ و هوشنگ برادر فخری به پانزده سال زندان محکوم شده است. چهل تن در بهان پیام سیاسی داستان، که آن را با مسمولیم دیوار شیشه‌ای نشان داده، کاملاً صریح است. می‌گوید:

و دیوارهای شیشه‌ای سمج و استوار دور تا دور شهر، دور تا دور زندگی، و صدای آلماس نیود که دیوار شیشه‌ای را برود... و خون فقط خط می‌اندازد. به این دیوار سنگین. و کارولین البته که نمی‌دانست. سخامات این دیوار تا بی‌نهایت است. و هیچ دیواری را فرو نریخته‌اند مگر این که دیوار معکشری را پیش آن‌ان بنا گذاشته باشند و صداها و حنجره‌ها که در پی این دیوارهای فرو ریخته مدفونند آنقدر زیادند که نمی‌تواند بشمارشان. (۲۰)

شاید برای نویسنده‌ای مثل چهل تن که اساساً رئالیست است استفاده از مسمولیم کار دشواری باشد؛ و احتمالاً به همین دلیل است که خودش سمیون‌هایش را توضیح می‌دهد. دیوار سمج شیشه‌ای، با ماهیایی که مثل لکه‌های کشیده قرمز در متن آن هستند، تصویر نابالگوته و نمادین دیگری است که نویسنده با استفاده از آن وضعیت گرفتار و تراززدیک صامعها را توصیف می‌کند: «این ماهی‌ها از تبار ماهی‌های قدیمی نیستند. راه گریزان از حوض به پا شویه و آب انبار و جوی بسته است. اصلاً این ماهی‌ها از پازویه به حوض گریخته‌اند. (۲۱) هوشنگ یکی از این ماهی‌هاست که از چاله به چاله افتاده یا به تعبیر نویسنده، از پاشویه به حوض گریخته است. این تعبیر به

قدر کافی رساست؛ اما نویسنده، با آن که بیشتر از «خط خون» بر این دیوار، و از پی‌ایز بودن فریادهای پشت این دیوار و سخامات و استفاده بی‌نهایت آن بحرف زده است، بازهم برای ترسیم وضعیت، بهایی هوشنگ به تصویر سورئالیستی اما آسانی دیگری متوسل می‌شود: «هوشنگ از میان حباب‌های روی حوض بیرون می‌آید. پشت دیوارهای سمج شیشه‌ای می‌ایستد و یکهو لکه قرمز کشیده‌ای می‌شود در متن دیوار. (۲۲) داستان بعدی که شب را چهل تن در ۱۳۵۲ نوشت، و فاقدناً می‌باشد آن را در یکی از دو مجموعه نخست می‌گنجانید، اما به دلیلی که ذکر می‌کند آن را در مجموعه اخیر به چاپ رسانیده است. البته، این داستان سندیت چندانی با مجموعه صبیغه ندارد و به لحاظ فضای آن بیشتر به مجموعه بعدی تعلق دارد. و از اولین نوشته‌هایی است که تلاش نویسنده را برای خروج از رئالیسم سنتی و آزمودن نوعی رئالیسم روان شناختی نشان می‌دهد. چهل تن، در آن زمان، نیاز به قالبها و موضوع‌های جدید را حس کرده بود، و حاصل آن همین داستان است، که حنا عنوان آن نشان از گرایش مدرنیستی چند دهه پیش به استفاده از لکنه و شبیه بود (زیر پوست شب، در امتداد شب، شب هوله، سفر شب و...). نویسنده جز استفاده از عنوان مدرن و حذف مکالمات دیار و عامیانه رایج در داستان‌هایش، به کار دیگری نیز دست می‌زند تا از آن طریق به کارش وجهه مدرنیستی داده باشد؛ و آن کوتاه کردن جملات تا حد عبارت و قرار دادن چهره شخصیت‌ها در خیاری از ابهام است.

از زبان راوی داستان، که معلم فرانسه قدسی، دختر فلج مجدالدوله، است چنین می‌فهمیم که قدسی خود را در اثنائی، که پرده‌های ضخیم آن همیشه کشیده است، محصور کرده است. و سرانجام خود را از پنجره به بیرون می‌اندازد و خودکشی می‌کند. نویسنده به شخصیت دیگر را نیز طرح می‌کند. مراد افری و مجدالدوله، اما حضورشان کاملاً غیر مرجه و بی‌تأثیر است. اگر مراد چهل تن در این داستان، اختصار یک خانواده ایرانی بوده است، و اگر این منظور را با اقلی بودن و بیسی مرگ دختر جوان خانواده نشان داده است (البته قدسی سومین دختر مجدالدوله است که چنین هانشی دارد). داستان کم رمفی آفریده است، چرا که شخصیت اصلی، بیسی قدسی، فاقد پرفراز لازم است؛ همچنان که مراد که ظاهراً نقشی جز خدمتکار محص دارد.

جملات فانیام شخصیت‌ها، بی آن که واقعاً چنین چیزی ضرورت داشته باشد، برگگی فضای داستان می‌افزاید، و مفسود نویسنده را در ارائه داستانی نو و متفاوت بر نمی‌آورند. صرف عنوانی مدرن در کنار طراحی کمرنگ چند چهره، و ضبط چند مکالمه نامهم، باید هشدار می‌باید که چهل تن باشد تا مدرنیسم استعداد آشکار داستان‌گویی او را هدر نکند.

داستان چشم‌هایی به رنگ دریا بازگشت چهل تن به رئالیسم ساده را نشان می‌دهد. فضای داستان و به ویژه لحن راوی، بسیار یادآور بعضی داستان‌های کوتاه مهندس امیر شاهی، و به خصوص رمان زیبای داستان خانواده‌گی و اسکورائوئی است. داستان از زبان برادری‌ی‌نادر، خطاب به خواهر کوچکش

نارین، روایت می‌شود که یکی از خاطره‌های دوران کودکی‌اش را برای او بازگو می‌کند. پدر دو کودک پس از فوت مادرشان بازن دیگری ازدواج کرده‌است، و ظاهراً حسودیت که پدر را - که افسر شاخه نظامی - حزب توده است - او می‌دهد. دو کودک فقط یکبار پدرشان را در زندان ملاقات می‌کنند؛ و پس از مدتی پدر اعدام می‌شود.

به ظاهر چهل تن، به سبب استفاده از زاکوبه دید یک کودک، خود را از پرداختن به مسئولیت جدی معاف دانسته است (چیزی که در بسیاری از داستانهای کوتاه امیر شاه می‌شود)، اما آنچه در داستان جذاب می‌نماید به پس زمینه سیاسی داستان است، و نه فرهنگ خانواده‌ای که بعضی از افرادش در داستان حضور دارند؛ بلکه صرفاً نوستالژی رمانتیک و شمرگانه‌ای است که گوینده خاطرات خود را به آن آغشته است.

داستان‌های بخشی دوم این مجموعه وجه مشترکی دارند، و آن موضوع مرگ است که حنا در عنوان پنج داستان دیده می‌شود. چهل تن می‌توانست در داستان دیگر کسی صدایم نزد و که شب به از نیز در این قسمت جا دهد، چرا که آن دو هم به نحوی با مضمون مرگ سر و کار دارند. نویسنده در یادداشت کوتاه ابتدای مجموعه توضیح داده است که داستان‌های بخش دوم حاصل سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۹ اند. که احتمالاً می‌توان بازتاب غیر مستقیم فضای جنگ را در آنها دید؛ چنان که در داستان طرح مانند دسته گلی برای مرگ که حکایت آدم‌هایی است با ملیت‌های مختلف که در یک کشور خارجی در انتظار روشن شدن وضع شان هستند یکی از این افراد دختری گرامی جوانی است به نام کایو. او یک نقاشی کشیده است که دختری را در حال تقدیم دسته گلی به ابر سپاهی که ماه را پنهان کرده است نشان می‌دهد. کایو، سرانجام، با فروش این طرح به یک شرکت تولیدی پوشاک از موقعیت مالی خوبی برخوردار می‌شود.

لېهند گناه کارانه‌ای که در پایان داستان بر لبان کایو می‌نشیند - و این تفسیر راوی است - بیان احساسی شرمندگی اوست به خاطر فروش خاطره‌ای عزیز که آن را در قالب نقاشی حفظ کرده بود. آیا دسته گلی که دخترک در دست دارد برای تقدیم به ماه است، یا عذبه ابر سپاهی که ماه را پوشانده است؟ به تعبیر مجازی، آیا دسته گل برای مرگ است، یا برای زندگی؟ البته، نویسنده می‌گوید برای مرگ. آیا چهل تن به رابطه میان مرگ و زندگی نظر دارد؟ اگر جایی است، باید گفت اساس این رابطه بسیار تلخ و بدبینانه به نظر می‌آید، چرا که پیام تلخی آن این است که مرگ یک بمل سبب ساز آسودگی نسل دیگر است، شاید هم می‌خواهد بیان این واقعیت باشد که خاطره‌های عزیز و ارزشمند در موقعیتهای شاق از یاد می‌روند، و باید به ضرورت، آنها را با چیزهای جدیدتر و ملموس‌تر مبادله کرد. کایو، به ظاهر، از قبح چنین سبدهای آگاه است. لېهند گناهکارانه او بیان شرمندگی او از نادر عاطفه و پول است.

داستان بعدی، *امیر مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم*، در واقع، داستان زندگی دوباره یک انسان است. با مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم، مرصع، زن او، که پس از سی سال هم چنان بیکر مانده است، محالی می‌یابد تا به زندگی بپندیشد. مرصع، دختر مشهدی باعبار، در کودکی مورد توجه درفاندوله از زبان اشرف قرار می‌گیرد. به اسفندرون راه می‌یابد. میرزا ابوالحسن خان حکیم، پس از ازدواج با مرصع، از او در توزیع نشریه‌ای مضموعه سیاسی استفاده می‌کند، و در یک مورد دستگیر می‌شود، و مفتشها آنقدر چوب به سرش می‌زنند که تقریباً دیوانه می‌شود. پس از مرگ میرزا مستطقی‌های حکومتی - پیش‌تر به حاضر روشن شدن بهره‌ی مسئول سیاسی تا علت مرگ

او - مرصع و نوکر خانه را مورد بازجویی قرار می‌دهند. مرصع مظنون به مسموم کردن میرزا است.

اما حتی که او به کمک حواهرش مهرانگیر تهیه کرده و به حور میرزا خنده بود برای تقویت قوه جنسی او بوده است. عیب بودن میرزا هم چون مسلول بودن شازده احتجاب و مایه‌خورلای سران حکومتی قاجار در داستان *شکارگاه رضا جولایی*، نشانه عقیم بودن تاریخی طبقه اوست؛ همان‌گونه که مرگ او معاد زوایی آنهاست.

دید چهل تن نسبت به موقعیت مرصع آشکارا شگفت‌آمیز است. شگفتی که در *لاله آینه* فلسفه‌گسترده‌تری می‌یابد. مرصع نماینده زن مستی ایرانی است. او در همان حال که بازیچه دست سیاست کاران است، و چوب سیاست بازی آنهاست که به سر او می‌خورند، از ابتدای ترین حقوق یک زن محروم است. چنین است که مرگ میرزا زمینه ساز شکوفا شدن استعدادهای مرصع می‌شود. به مدلولی بی‌سار می‌پردازد، و در پایان فرصتی پیدا می‌کند تا دوباره فکر کند. به *فره‌ای بدون مرده*، (۶۸)

در داستان بعدی، *داستان مرگ یک انسان*، چهل تن بازنفسنگی یک کارمند را دستمایه‌ای برای مضمون مرگ کرده است؛ اما روشن نیست چرا نویسنده که به زبانی کاملاً رئالیستی و محکم تسلط دارد، باید در توصیف وضعیتی که هیچ تناسبی با احساسات گرای ندارد به شدت احساسات و رمانتیک شود، و سبک نگارش خود را تا حد نوشته‌ای از این دست تنزل دهد: و نکه ابر پر باری که بیش از سی سال از آسمان خانواده پاریزه بود اینک وجود نداشت. آسمان خانواده درخشش بکدست و شم آلودش را به دست آورده بود همراه با شعله سه ستاره روشنی. (۷۹) و در توصیف یکی از دخترها چنین می‌نویسد. می‌خواست به عمق سیاه غریب و تنهایی‌اش خور کند. زهر آب درد قلب جوان دخترها را می‌فرسوده. (۸۱) و البته دخترها اصلاً چنین شدت و افراطی را در رفتار خود بروز نمی‌دهند، چهل تن در انتخاب زبان برای بیان وضعیت آدم‌های داستان‌های چهار سردرگمی است. در کنار آن توصیف‌هایی به شدت احساساتی و کلیشه‌ای، پاره‌ای از توضیحاتش در مورد آقای پارس، که با عنوان سابه از او یاد می‌کند، رنگ سوررئالیسم دارد. «موتل رشتی سابه» [حسم پارس] در کنارش به راه افتاد تا پسته توتون را به اتاقش برود. در اتاق را که گذرد، پیرمردی هزار ساله سرش را از روی کتاب برداشت. (۸۲) و زمانی که افسانه به عینک پدرش دست می‌زند، «روی میر تنها توده کوچکی خاکستر» به جای می‌ماند. «داستان مرگ یک انسان» نه تنها به لحاظ سبک دچار آشفتگی است، نظر به دخالت‌های تفسیر آمیز نویسنده بر جابه‌جا آسیب دیده است. مضمون مرگ روحی یک انسان که به بازنفسنگی به سراغ او می‌آید، مضمون آشنایی است (مضمون غایب کارهای محمدعلی)، اما چهل تن با وارد کردن موضوع‌های دیگر، آن را کم اثر می‌کند. بی‌تفاوتی ناقض امیر اعضاء خانواده، به ویژه رفتار عجیب و ناموجه خانم پارس، و صحنه گوشتک مرگ آقای پارس، به اهمیت روان‌شناختی داستان لطمه اساسی زده است. چهل تن سعی کرده است با تصویر مبتدعی و موجز این صحنه، به داستان پایانی مرن داد؛ پاشند، اما تعبیر کینه‌های و حسرت‌های گرم و سرخ و «جای دندان روی گردن آقای پارس» میان او و همدش فاصله زیادی می‌اندازد.

پیش‌تر گفتیم که همه داستان‌های بخش دوم این مجموعه مشخصاً با مضمون مرگ سر و کار دارند، و حتی دو داستان که شب و دیگر کسی صدایم نزد از بخش فوق نیز، به گونه‌ای، از همین مایه رنگ گرفته‌اند. اما در هیچ یک از این داستان‌ها، مرگ، همچون داستان مرگ دیگر چیز مهمی نبود، چنین حضور

گسترده‌ای ندارد. تقریباً تمام آدم‌هایی که در این داستان مطرح می‌شوند، می‌میرند، قمر، مستخدم سالمتد مشایخی‌ها که پس از اعدام دو پسرشان به خارج رفتند، به سلطان ربه می‌میرد. مشهدی حبیب، باعبار خانواده پنجه‌شاهی، پس از گذشت دو ماه از ازدواج با قمر از سرطان می‌میرد. خانم پرومفد پرستاری که دل سوزانه از قمر مراقبت می‌کند ظاهراً به همان مرش می‌میرد. موسسده گسترده‌ای هشت زهرا بیان می‌کند: «در عرض دو ماه این کثرت گورهای بهشت زهرا بیان می‌کند: «در عرض دو ماه این همه آدم مرده بوده؟» (۱۰۲)

برای قمر، که همه چیزش را از دست داده است، مرگ دیگر چیز مهمی نیست. از این رو، روز مرگش، در *حین سطل‌های خمر* بهشت زهرا می‌شود تا در بازگشت نامهای را که برای دخترش نوشته است بست کند، اما در همان جا مرگی آرام و سریع او را می‌یابد. از دید روان‌شناختی که شاید مطمح نظر چهل تن بوده است، شاید بتوان گفت نیمه هشدار وجودش او را به نوشتن نامه ترغیب می‌کند؛ اما سیمه باغشیرا ذهنش، او را به گورستان می‌کشاند. در جدال میان مرگ و زندگی پاریزه آشکارا مرگ است، چه مرگ روحی او پیش از مرگ جسمانی رسیده است.

اشکال عمده چهل تن در این داستان در انتخاب دیدی روشن نسبت به مضمون مرگ است. صمیمیت مرگ تا حدی به آن وجهه فلسفی می‌دهد، اما از هیچ نگرش فلسفی، مثلاً آن‌گونه که در *خیام* و *سیمون دیویور* و *مالرو* سراغ داریم - بهره‌ای ندارد. حنا بعد سیاسی مرگ نیز فایده تمهید لازم است. تنها عطف روشن داستان وجه روان‌شناختی آن است: اندیشه مرگ طلب پنهان در وجود یک انسان.

در داستان پنجمه *نمی گذاشت به مرگ فکر کنیم* تقابل مرگ و زندگی موضوع اصلی داستان است. انانی که در آن مرگی اتفاق افتاده است با پنجمه‌ای به دنیای بیرون ارتباط دارد. بیرون، در حیاطان زندگی، به رخم جنگ و فتر - جریان دارد. در درون اتاق، مرگ در جسد تمثیل شکل داده مرد حضور دارد. راوی، به ثانوب، از درون و بیرون اتاق یاد می‌کند. چهل تن موفق شده است به نوازن ساحلاری زیبا و متفاداری دست یابد؛ نظم داخل اتاق، نظم مرده است؛ بی‌طبی طهری بیرون، اما، آغشته به زندگی است. سرپرست و پسرین و استوار شهرهای از بی‌تفاوتی خبر متعارفی برخوردارند که نتیجه تماس دائم آن دو با مرگ است؛ گروهان جوان گرمائی به رخم آشوب درونش کوشش می‌کرد خوسرود سباده و استوار سفیدی به گونه‌ای مک‌نیک عکس می‌اندازد. هر چه در داخل اتاق است به واسطه ارتباطش با جنگ ماهیتی مخرب شده یافته است؛ حتی جسد، که پنهان با شصت ساله می‌نماید، متعلق به یک مرد حداکثر چهل ساله است. با این همه، راوی می‌گوید: «هیچ چیز اتاق نمی‌انگیز نبود» (۱۰۹) اتفاق، به خودی خود اتاق است، و چیز غم‌انگیزی ندارد. فضای مرده کنونی اتاق به سبب نداهش آن با جنگ و مرگ است.

در جایی از داستان که جسد خشک شده را بر می‌گرداند، راوی از دیدن او خنده‌اش می‌گیرد بدنش خشک شده بود مثل یک عروسک زانو‌ها همچنان خمیده بودند و گردن هم در بریدن. در چنین لحظه‌ای، انصاف نیست کسی بخندد.

اما خنده‌ام گرفته بود. (۱۱۱)

توجه روان‌شناختی مکانیسم خنده راوی از پیچیدگی خاصی برخوردار است، و مرا به یاد صحنه پایانی داستان کوتاه‌ای از گراهام گرین با نام *تقریب گنندگان* می‌اندازد. جالب آن که داستان یاد شده بر با مضمون جنگ ارتباط دارد. در این صحنه راننده کامیونی با آقای توماس - که گروهی کودک و شوجوان لفظانی پیش تمام خانه‌اش را خنهد کرده‌اند - صحبت می‌کند:

آقای توماس فریادگر به آلودی کشید، گفت: «خوندم! کور؟ راننده گفت: «متوجه بگردین.» بعد نگاهش به پقای حصار و چیزی افتاد که زمانی کابینت لباس بود و خنده اش گرفت. هیچ چیز نمانده بود.

آقای توماس گفت: «انصافه که بخندی؟ خونه می بود. خونه» (۵)

برای راننده کامیون، توانایی دو موقعیت، که تا چنین حد غیر قابل قبولی معاصر می‌پسند - گنج‌کننده و نامفهوم است. نامفهوم بودن وصیت، به یک تعبیر، به معنای بی‌معنا بودن است، و خندیدن عکس العمل طبیعی انسان در برابر موقعیت یا گفته‌ای بی‌معنا یا پوچ است.^(۶) اکنون، رادی داستان پنجره درگیر چنین وضعیتی است. او میان وضعیت کنونی جسم - خشکی، پویناک، مسخ شده و پیر - و وضعیت طبیعی و زنده آن گروهبان فاصله‌ها را پیمید می‌بیند. چه چیز سبب شده است که گروهبان جوان و زیبا به چنان هیبت تحمل ناپذیری در آید تا مثل هروسکی دو دست چند نفر از این رو به آن رو برگردانده شود. عامل آن هر چه باشد، خود موقعیت، بی‌نقص محمل تأمل است: وضعی جهان مسخره که قادر است حیاتی چنان زیبا را به مرگی چنین ظم بار بدل سازد. خنده رادی اگر از سر درمادگی در مقابل وضعیتی بی‌معنا نباشد، دست کم، پورخندی فلسفی و تراژدی یک به جنگ و جنگ افروزی است. فضای بیرون، اما، مقاومت است. حرکت مدام ماشین‌ها و دوچرخه‌ها، سربازانی که از جبهه بر می‌گردند، و یا به جبهه می‌روند، ردیف پشت پام مفاردها و خانه‌های ریور. (۱۰۹) در این چشم انداز، زنی حربه سباط و تکیه‌اش را پهن کرده است - عطر و صابون و فواره‌های رنگارنگ پارچه - دو پسر بچه پومی درخت کنار چوبی را می‌تکانند؛ کرکره‌های ملازمتی بالا می‌روند و دریای رنگ پلست ویرین شاداب موج می‌زند. (۱۱۲) دختر کوچکی گدایی می‌کند و دختر کوچک دیگری پشمک می‌فروشد؛ راننده جوانی خاکسپاری را می‌شوید و مبادری بجهایش را سیر می‌گیرد. (۱۱۳)

در تضاد با این همه رنگ و حرکت که ملازم حیانتان، چهل تن برای بیان مرگ آلودگی و بیرنگی فضای داخل اتاق به شگرد ریبا و هنرمندانه‌ای دست زده است. دوربین رنگی استوار نظری پیش از عکس گرفتن به زمینی می‌افتد و غراب می‌شود و او به ناچار با دوربین معمولی عکس می‌اندازد. عکس سیاه و سفید از داخل اتاقی و جسد، در تضاد با چشم‌انداز رنگین بیرون، سمبولیسم دو فضا را به خوبی القا می‌کند؛ همچنین راکند و بی‌حرکت بودن تصویر در برابر سیلاب و حرکت نمای بیرون نیز این نکته بسیار ظریف و پنهان دیگر را که به تصویر سیاه و سفید و بی‌حرکت از یک سوژه مرده را ابراری مکابکی (دوربین) ضبط می‌کند؛ در حالی که نمای رنگین و پر از تحرک بیرون را موجودی زنده ثبت و گزارش می‌کند. دست بایی به این ترازوهای نمادین میان ماضی و مضمون برای نویسنده موقعیت قابل تحسینی است

چهل تن زیبایی نامتناهی را با همان دخالت‌ها و تعبیرهای همیشگی خنده‌دار کرده است. خواننده هشدار درک می‌کند که تضاد میان مرگ و زندگی مضمون اصلی داستان است و نیز این را که جریان زندگی، زشت یا زیبا، بی‌وقفه ادامه دارد و مرگ یک تن - هر چند ضایعه است - در کار حیات اصلاح نمی‌کند. جنگ و مرگ هست؛ اما در زندگی باید کرده. داستان چهل تن همان قدر که در نگاهش جنگ است، در تحلیل زندگی است و او این را ریبا بر تأثیر نشان داده است؛ اما از وسوسه تفسیر کردن نیز بر کنار مانده است. شاید این وسوسه برای نویسندگانی که در کنار رئالیسم به سمبولیسم هم ماهر دارند مقاومت ناپذیر باشد؛ اما

احتمالاً به بهای کاسته شدن از منزلت هنری اثر آنها تمام خواهد شد.

آخرین داستان این مجموعه پنجره سبز پرگها است، که موسسه آن را متعلق به سال ۱۳۶۰ می‌داند. مرگ در این داستان بر مصفون اصلی است.

چهل تنی از زمانی گزارش گویند برای شروع داستان استفاده می‌کند که، به دلیلی که حواهم دیدم زبان مناسب این داستان می‌توانست باشد؛ اما در نیمه‌های داستان احساساتی می‌شود، و در پایان نه از فضای گزارش ابتدای داستان و نه از احساسات میانه داستان خبری است. به جای آن، زبان تقیبنی از رمایسم و سمبولیسم است:

تکه ایر کوچک خورشید را پوشانده بود. دپیری نمی‌پایید. ایرکو چکتر از آن بود که در گذار کشو محتوش درنگ بیشتر را جایز بشمارد. از وقتی که آمده بود، در حال رفتن بود. پر آسمان آبی عصر اما دریا قدر می‌گرفت. چند دقیقه‌ای گذشت. درخت‌ها قلب‌ها شانرا پشت برگها پنهان کردند. هم از این رو بود شاید که برگها پنجره‌های سبز شان را بستند... و تنها روه خانه بجا ماند و سنگ‌ها که پشت یکدیگر پنهان شدند و درخت‌ها که ناشان را از یاد بردند و هرگز دیگر بار - پنجره‌های سبز برگهاشان را نگشودند. (۱۲۵)

این فضای طبیعت است در رادی یک نویسنده جوان، که دوری از شهر، یور ماه در، به ظاهر، یکی از شهرهای کوچک آذربایجان به جنگ مأمورین امنیتی می‌افتد، و آنها پس از بردن او به کنار رودخانه‌ای او را خرقه می‌کنند و جسدش را به آب می‌اندازند. این لطمه توصیفی، با استفاده مکرر از صنعت شمری و تشخیص (Personification)، هم‌دردی و تسلط شرمندگی طبیعت را به واسطه زشتی عملی که در محضر او صورت پذیرفته به نمایش می‌گارد. درخت‌ها نشان را از یاد می‌برند و سنگها پشت یکدیگر پنهان می‌شوند. شاید ابراردی به نگاه نویسنده وارد نباشد، می‌توان از سمبولیسم طبیعی برای فضای بیشتر و تشدید فضای داستان استفاده کرد. اما اشکال در سبک است که همان طریقه بیشتر نیز گفتنی حفظه ضعف چهل تن به حساب می‌آید. تعبیر لحن از چنان گزارش‌وار است، که می‌توانست بهترین زمان این داستان باشد به توصیفاتی احساساتی و در عین حال نمادین به یکپارچگی زبانی آسیب می‌رساند. قدیم که مناسبترین زبان برای پنجره سبز پرگها زبان گزارش، و رالیستی، ساده و خالی از تکلف احساسات است، زیرا مضمون داستان چنین ابهام می‌کند. در داستان، فضای کالکا گونه حاکم است، نظیر آن چه در زمان معاکمه و تمایل کوتاه در برابر قانون^(۷) (که معاکمه شکل بسط یافته و در عین حال تا تمام آن است) شاهد آنیم. در آرایش مطبوع یک پمناز ظهر نامستانی، در نقطه‌ای علوتنه مرگ در هیئت چهل تن که حنا خود را معرفی می‌کند به سراغ نویسنده جوانی می‌آید که نمی‌داند جرئت چیست، و آنها بی‌معاکمه سرش را از زیر آب می‌کنند. چهل تن با مشخص نکردن اجزاء داستان بر شمول مفهوم فلسفی آن افزوده است: درباره نویسنده هیچ نمی‌دانم، جز این که معلم جوانی است، و برای بچه‌ها می‌بوسد؛ از چهره مأموران امنیتی هیچ طرح روشنی ترسیم نمی‌شود و جز چند جمله کوتاه و کلیشهای - به نشانه دیکنهای بودن رفتارشان - چیزی نمی‌گویند. جریثات دقیق جرم‌نمایی داستان نیز معلوم نیستند و تنها از اشاره نویسنده به زبان دوری از شخصیت‌ها می‌توان حدس زد که محل وقوع حادثه در آذربایجان است. زبان گزارش گونه و به دور از احساسات نویسنده در ابتدای داستان با چنین فضا و مضمونی

تناسب بیشتری دارد، چرا که نویسنده قصد دارد محتوم بودن و کور بودن مرگ را در زمینه‌ای به نمایش بگذارد که در ظاهر هیچ نشانه‌ای از آن نیست.

گونه‌ای از تضاد مرگ و زندگی یا خشونت و آرامش از آن دست که در داستان قبل شاهد بودیم. از حصار مردم در فوه خانه؛ کارگرانی که روی بستک‌های چوبی در سایه درخت نشسته‌اند؛ زنی که بار می‌برد و سنگ لاغری که درختی را بر می‌کشد، همه این توصیفات بیان بعضی حیاتی است که می‌تپد بی‌خبر و بی‌اعتنا به خشونت کور و مرگ باری که در کنار آن در جریان است؛ با این همه، نویسنده، از زبان رادی، جمله تفسیر گویند رادی را بیان می‌کند، و با این کار به زیبایی داستان لطمه می‌زند. «در بطن این آرامش ظاهری، چه واقعیت خشن و سرسختی در جریان است.» (۱۲۰) اگر چهل تن می‌توانست جلوه احساساتی شدن خودش را بگذرد (این احساساتی شدن زمانی که عوطب نویسنده نسبت به شاکردهایش توصیف می‌شود به سانس ماتالیسم می‌پیوندد)، و اگر می‌توانست از وسوسه تفسیر در امان بماند، و بالاخره اگر به اهمیت سبکی در غور مضمون داستان پی می‌برد، پنجره سبز پرگها یکی از بهترین داستان‌های او می‌بود. هر چند تسلیم بیش از حد متعلاطه قهرمان داستان حنا از جبر کالکایی نیز فراتر می‌رود

مرگ، تم واحدی است که داستان‌های این مجموعه را به هم می‌پیوندد. حضور پر قدرت، ناگهانی و پلایمان مرگ به هیئت‌های گوناگون با از گسترده‌ای عیبی آن در جامعای خبر می‌دهد که در سال‌های انقلاب و جنگ امری عادی به شمار می‌آمده و با از درگیری ذهن نویسنده - با این مفهوم، زمانی مرگ در قالب سلطان ظاهر می‌شود و زمانی دیگر به شکل چند مأمور امنیتی. دختر جوان اشراقی که شب و گروهبان جوان پنجره... همچنان کسب‌فایان و کارمند و پرستار و معلم و مستخدم و حکم و فرمان سیاسی هیچ یک از هجوم مرگ مصون نیستند، اما در کنار این همه، زندگی حیات نشان دهنده متضاد نویسنده است در پاسداری از حرمت حیات و صلابه زندگاند. ○

۱. امیرحسن چهل تن، صیمه (تهران: بوملی، ۱۳۵۵)، ص ۹۶.
۲. امیرحسن چهل تن، دهیل بر پنجره فولاد (تهران: روزگار، ۱۳۷۰)، ص ۶۵.
۳. میزبان نواشی جسمی مصاحبه با امیر حسن چهل تن، گردونه، ۱۴، ۱۳۰ (تیر ۱۳۷۰)، ص ۵۷.
۴. امیرحسن چهل تن، روضه‌قسم (تهران: شری، ۱۳۶۲)، ص ۷.
۵. امیرحسن چهل تن، دیگر کسی صدام نزد (تهران: جوان، ۱۳۷۱)، ص ۱۲.
۶. امیرحسن چهل تن تالار آینه (تهران: بهنگار، ۱۳۷۰)، ص ۲. ۱۸۳، مقایسه کنید با زاویه فرویدی دیپن نویسنده نسبت به احساسات فلسفه به پادشاه خورشید، مرگ یک انسان، ص ۸۶.

Graham Greene, "The Destructors," Collected Stories (New York: Viking, 1972), P.346

مسخره بودن وضعیت بشر به دلیل پوچی و بی‌معنای حاکم بر آن از مضمون‌های اصلی تاتر ده‌چی است. برای نمونه، نگاه کنید به نمایشنامه کوتاه شکاف، لا اوژ، یونسکو

Eugene Ionesco, La Lacune dans Theatre IV (Paris: Gallimard, 1966)

۷. فرانتس کالکا پزشک دهکده ترجمه فراسرز بهرارد (تهران: خوارزمی، ۱۳۶۱)، ص ۲۷، ۲۵

۸. دو اثر نخستین، نام فیلم‌های لا فریون گله و پرویز صیاد است و دو اثر بعد، رمان‌هایی است از هرمز شادادی و بهمن شهمور (نگاهی)

بنیادهای شخصیت در پاورقیهای ایران

کاوه گومرین



...در گفتار پیشین که گزارشی از مسیر پیدایی پاورقی نویسی در ادبیات داستانی ایران بوده، اشارتی هرچند گذرا به منشأ اخذ «پروتنوپه»^۱ ها، در این قبیل داستانهایی ژورنالیستی و توجه خاص پدیدآورندگان چنین آثاری به وقایع روزمره جامعه، ستون غیر حوادث روزنامه‌ها و نیز اضافات تاریخی داشتم. در این بخش، قصد این است که ضمن برشمردن بعضی عناصر ساختاری این داستانهایی یافتن منشأ شخصیت‌های این شاخه از ادبیات داستانی، خواننده را با بعضی جنبه‌های دیونساختی آثار پاورقی نویسان آشنا کنیم. تبیین حالات «کاراکتر»^۲ و بازگویی آغاز و انجام سرنوشت آنها از سوی نویسنده، یکی از عناصر اصلی یک داستان را تشکیل می‌دهد. در پاورقی ایرانی، گزارش پدیدآورندگان این آثار به خلق یک شخصیت «قهرمان» است که تمام ماجراها، حول محور وجودی او اتفاق می‌افتد. و به همین دلیل است که در کالبد شکافی پاورقی‌ها، با توجه به پیشینه و ارتباط آن با داستانهایی عامیانه و قصه‌های پریان، وجوه اشتراک این سنخ از ادبیات، بایستی مد نظر قرار گیرد.

سعی پاورقی نویسنده این است که تمام اعمال و رفتار کاراکتر اصلی و سایر آدمهای فرعی

داستان را با نثر روان و جملات کوتاه و تصویری، آن‌چنان زنده نقش زند که با ایجاد رابطه عاطفی بین «قهرمان» و خواننده، مخاطب داستان را به همدلی با شخص اصلی داستان وادارد.

اکثر پاورقی نویسان، با این‌که از اصول فنی نگارش داستان کوتاه و رمان بی‌اطلاهند، لکن از روی خریزه و شمع دقیق خود در شناخت حالات و تمایلات خوانندگان، آن‌چه که می‌نگارند تپی از عناصر اصلی یک داستان نیست.

اکثر پاورقی‌های اصیل فارسی، دارای طرح، کاراکتر، زاویه دید و درونمایه خاصی آن‌ها هستند. و در بعضی موارد بعضی پدیدآورندگان این آثار، آنقدر دقیق و ماهرانه به خلق داستان و پاورقی می‌پردازند که دارای «سیک» خاص خود نیز می‌شوند.

«گلی»^۳ یکی از داستانهایی ژورنالیستی قدیمی ایرانی است که «حسین قلی مستان» آن را در سال ۱۳۲۲ نگاشته است. در ابتدای داستان، نویسنده به عنوان رادی اول شخص که گرداننده یک روزنامه معتبر است در یک مقدمه شانزده صفحه‌ای، اوضاع و احوال تهران در سالهای ۱۳۱۶ - ۱۳۱۵ و شب‌نشینیهای

روزنامه نگاران و فساد کارگزاران نظام حاکم را بیان می‌کند. پس از این‌که در یکی از همین گردهشای شبانه با گارسون سابق یکی از رستوران‌ها که با زه و پند و چالوسی، ریسی املاک مازندران شده است آشنا می‌شود، به دعوت او در صمیری به مازندران، همراه او می‌رود. از صفحه هفده کتاب، داستان یکی از مظالم ریسی املاک، در قالب «گلی» از زاویه دید «دانای کل» روایت می‌شود.

این داستان، در تمامیت خویش، دارای یک طرح منسجم و بافتی است که تمام اجزای آن با تمهیداتی به یکدیگر پیوند زده شده‌اند. توضیحات رادی از پس زمینه اثر، و توضیحات کاراکترها، بسیار دقیق است و حالات روحی و روانی آنها را به خواننده افشا می‌کند. با این‌که اکثر آدلهای داستان، به دلیل ساحت سنتی پاورقی‌ها، دارای شخصیتی تک بعدی هستند، اما با توضیحات دقیق و بیان موجز نویسنده، خواننده، به خوبی در ارتباط عاطفی با آنها، می‌تواند موقعیت اجتماعی و حمله‌های اشخاص داستان را دریابد.

«درونمایه»، در پاورقی‌های ایرانی محصور است به تشریح ماجراهایی که در نهایت به گرفتن

نتیجه اخلاقی منجر می‌شود. این نتیجه اخلاقی و پیام نویسنده می‌تواند با یک پایان خوش و کشته شدن ظالم و رسوا شدن شخص یا اشخاص منفی داستان و یا بالعکس یا پایانی غمناک، مثلاً با کشته شدن عاشق و خودکشی معشوق، که حاصل تقابل نیروهای خیر و شر است، متحقق شود. در داستان «گلی»، درونمایه داستان، حکایت عشق بی‌فرجام دخترکی روستایی و جوانی بنام «رحمت» است. این دو جوان که سبیل تقابل خیر و شر در مقابل نیروهای اهریمنی و شرّ یمنی اربابها و فئودالها هستند با فداکاریهایی که برای نجات عشق خویش می‌کنند، سرانجام با سرگ خویش، هم اشک خواننده را درمی‌آورند و هم در عین شکست ظاهری، پیروزی پاک و نجات را در قالب رمانتیکسمی ناظر، به عنوان یک پند اخلاقی ارائه می‌دهند.

با ادامه انتشار و نگارش این قبیل داستانهایی از سوی مستان، در مجموعه داستانهایی «حمید»، او به سبک خاصی خود در خلق این آثار می‌رسد و در نهایت با خلق «دانت» (۱۳۳۶ - ۱۳۳۰) وجوه محیره داستانهایی او مبرهن می‌شود. به حدی که دیگران را نیز به تقلید از سبک او ترغیب می‌کند. «مستان» سالهای مشادی، به عنوان یک

پاورقی نویسی بر رقیبه، یکه تار این میدان است و کثرت آثار قلمی او نشان از تخیل قوی وی، در پدید آوردن این آثار را دارد. همانگونه که ذکر شد پاورقی نویسان ایران، بدون اطلاع دقیق از اصول و تکنیک خلق داستان و ژمان، به طور غریزی، از اصول و فنونی در پدید آوردن این آثار پیروی کرده اند که ریشه در سبک و استیل داستانهای حماسیه دارد و اگر نبود این قبیل ظرافتهای نگارش در تقسیم صحنه های داستان، به بقی خوانندگان و مخاطبان پاورقیها، هیچگاه به خواندن دنباله داستان، رغبتی نشان نمی دادند به همین دلیل است که داستانهای حماسیه قدیمی و قصه های پریان تمام سلسل میز از یک ریشه و ساخت دقیق برخوردار بوده اند و بی شک وجود چنین داستانهایی با آن بیان ساده و ساده فهم، یک نوع مقاومت مرهمی در برابر شیوه سخن سرایی درباری و منشیانه آله روزگاران بوده است. و به همین دلیل عناصری از زندگی و اعتقادات مردم، با ترکیبی زیبایی شناسانه، به صورت قصه های حماسیه پدید آمده اند. اکثر این داستانها، سینه به سینه و از زبان پیران و مادران قصه پردازان نقل شده اند و با نهایت در این که موارد استفاده این قصه ها نیز، در میان مردم حادی بوده است عناصر «استه لکی» پدید آورند. آن نیز به گونه ای است که نمایانگر روحی آنها را می نمایاند و توصیف می کند. خط داستان به خواست آنان پیش می رود و به انجامی درخور می رسد. از آنجا که انسان محروم و مظلوم و قهرمان می خواهد امیال و آرزوهای خویش را در این قصه ها بنمایاند همواره عوامل و عناصری باید در مقابل با یکدیگر عمل کنند، نخستین عنصر همانگونه که در سطور پیش ذکر شد قابل خوبی و بدی (خیر و شر) است. در اکثر داستانهای حماسیه و پاورقیهای امروزی که ملهم از این آثار هستند، همواره نیروهای خوبی و بدی در برابر یکدیگر صف آرا می گردانند. در داستانهای حماسیه، نیروهای «شر» در وجود دیوها، پریان جادوگر و حیواناتی چون مار کلاغ، جغد نمود پیدا می کنند؛ گو اینکه در میان این نمایندگان نیروهای اهریمنی، ممکن است که بتوان وجهه هایی از یکی نیز یافت. و به همین جهت در بعضی داستانها، دیوهای خوش قلب و مهربان نیز پدید می آیند که در جنگ میان نماینده نیروی «خیر» (قهرمان داستان) به امداد او می آیند و بعضاً جان در این راه می بازند. و همچنین است نقش وحوش و سایر حیوانات. در این داستانها، پرندگان چون پلبل، طوطی، قمری، کبوتر همواره حامیان نیروهای «خیر» هستند. «وسگ» نیز در شکار حیوانات ولادار به انسان است. اما در بعضی داستانها، نماد «شر» نیز بوده است. برای مثال در داستان «امیر ارسلان» و حکایت کشتن «پسر پاره دوز» این سگ است که به عنوان نیروی بدی، امیر ارسلان را می فریبد (صفحه ۲۸۲).

در پاورقیهای ایرانی، ضمن بهره گیری از عنصر مقابله نیروی «خیر و شر»، «پیران و پریان و جادوگران، جای خویش را با زن با باهای ظالم،

لرودالها، ثروتمندان شهری، و جایان با فقره و جاساها عسوی می کنند. و همین نگرش پاورقی نویسا و گاه (احد قهرمانان خود از میان طبقات فرو دست جامعه و جاساها، با فروغ و لمپیس» موجب توجه مردم جامعه، به بعضی رفتارها و طرز گویش این تپها می شود. در مقابل عناصر بدی، نیروهای خوب، در وجود جوانان عاشق پیشه و حساس و راستگو، مادران ظلم دیده که از دست شوهر ثروتمند در جوانی زحمات حورده و هستی باخته اند و نیز پیران پارسا و شاعران و نویسندگان مردم دوست، متبلورند. این عناصر به طور کلی و به اشکال مختلف در این داستانها تکرار می شوند و تپهای خاص این آثار را پدید می آورند. بدین گونه است که در جستجوی منشأ و بنیادهای شخصیت در پاورقیها، بررسی موفقه قابل خیر و شر از اهمیت ویژه ای برخوردار است.

عنصر دیگری که در بررسی داستانهای حماسیه و پاورقیهای امروزی قابل تأمل است، «تصادف» و «تصادف» است. بدون عامل تصادف حیات هیچ پاورقی و داستانهای از این سنخ قابل تصور نیست. در اکثر داستانهای قدیمی چون «سرمک حناره»، «داراب نامه»، «حسین گره»، «مرستم نامه» و «امیر ارسلان» یک تصادف و اتفاق سبب جاری شدن حوادث در پسر داستان می گردد. در اکثر داستانهای شاهنامه فردوسی نیز که صورت به نظم کشیده شده داستانهای قدیمی است، عامل تصادف در داستان «مرستم و سهراب»، «ویژ و منیژه» و «سپاسی مشهود» است. در «امیر ارسلان» که یکی از بهترین نمونه های داستان حماسیه فارسی نزدیک به زمان ما است، عامل تصادف حرف اول را می زند. در ابتدای داستان «خواججه نیمان مصری» با رمل و اسطراب، سفری پرسود را پیش می بیند. بعد به همراهی اقرا و خدمه در کشتی می نشیند و بادبان می کشاید. در طول سفر به طور اتفاقی به جزیره ای می رسد و به هنگام گردش در جنگل، هجده ساله دختری را می یابد که او کسی نیست جز پاتوی حرم ملکشاه رومی که فرزند خرمه امیر ارسلان را در منزل خواججه نیمان، به دنیا می آورد. رگبار اتفاق و تصادف در این حکایت همچنان ادامه دارد، امیر ارسلان به طور اتفاقی تصویر «فرخ قنار» را می بیند و بار سفر می بندد تا حوادث و اتفاقات بعدی را پدید آورد. البته دیدن اتفاقی تصویری و عاشق شدن بر صاحب تصویر در مآخذ قدیمی نیز وجود داشته است مثلاً در «گرشاسبنامه اسدی طوسی» نیز دختر شاه را به سلطنت، با دیدن تصویر جمشید عاشق او می شود و با توجه به این که «گرشاسبنامه» نیز بر مبنای منابع قدیمی ایران باستان به نظم درآمده است، امکان وجود چنین اتفاقات در داستانهای فراموش شده باستانی نیز وجود دارد.^۵

در پاورقیهای ایرانی نیز عنصر تصادف، جزء لاینفک داستان است. تمام اوج و فروهای پاورقی از یک اتفاق آغاز می شود و به اتفاقات بعدی می انجامد. در داستان «گلی» از سمنان، کسب کاوی گلی که دختری نوجوان و زیباست او

را به دیدن اتومبیل شهرها که در روستای محل زندگی او چیزی عجیب است ترقیب می کند. با این اتفاق، سرنشینان پولدار و فاسق و فاجر، چشم طمع بر او می دوڑند و از همین جا، نقطه حوادث و اتفاقات بعدی متولد می شود که در نهایت به مرگ رحمت و غرور کشتی «گلی» می انجامد. در پاورقی معروف «امشب دختری می میرد» از فاروقی کرمانی، در یک تصادف، دخترچه جلد آبی یک دختر و پسر، تعرض می شود. و همین اتفاق سبب می شود که پسر با خواندن دخترچه جلد آبی دختری بداند که او قصد خودکشی دارد. دنباله حوادث داستان، جستجوی پسر برای جلوگیری از اقدام به خودکشی دختر با یافتن او در یک شهر شلوغ است. در «بابا نان داد» (۱۳۳۸)، دیدن اتفاقی چشمان سیاهی، «محمد شکس» را در ماجراهای این پاورقی خواندن آن سالها درگیر می کند.

با توجه در نکات فوق الذکر، درمی یابیم که اخذ پروتوتیپ از سوی پاورقی نویسان نیز به اتفاقات جاری داستانها و قابل نیروهای خیر و شر وابسته است. و نکته قابل تأمل این است که هم خالقان داستانهای حماسیه و هم پاورقی نویسان با پیانی خاص خود، محیط زندگی و اجتماع روزگار خویش را کوبیده و تپها و شخصیتهای آثار خویش را پدید آورده اند. در خلق «امیر ارسلان»، محمد علی نقیب الممالک، پروتوتیپ خویش را از جامعه و روزگاری که در آن می زیست اخذ کرده است. زیست در عصر پادشاهی بی کایت که وزیری لایق چون امیرکبیر و بزرگی چون قائم مقام را می کشد و به اسفل میرزا آقاخان نوری، امکان ظلم و جور بر مردم را فراهم آورد می تواند پرند تخیل و اندیشه تپ به را به پرواز درآورده و در سرزمین شمس وزیر و قمر وزیر بر لبه پنجره اتاق «فرخ قنار» بنشاند. به همین سبب است که حیات داستانهای حماسیه را نیز ناپستی بدون نهایت در دوره تاریخی پدید آمدن آن مطالعه کرد...

بی تردید پاورقی نویسی نیز که نوعی داستان حماسیه پیشرفته و امروزی است، با توجه در خصوصیت صنعت زبانی و تزیین صحنه ها و قهرمانان، در اکثر مواقع با اخذ شخصیهایی از بطن جامعه و ثبت ویژگیهای فرهنگی و اجتماعی این افراد، به داستانهای ماندنی بدل شده اند. برای نمونه «پاشا شاه» (۱۳۲۵) از حماد حصار (ع)، راصح که در مجله «آشت» چاپ می شده، در تمامی صحنه ها بیانگر فساد اجتماعی و زه و پندهای ذکیل و وزیر در سالهای پس از شهریور ۱۳۲۰ است. بی تردید ده صحنه شخصیهایی داستان از آن چهره های حقیقی آن دوره اخذ کرده بود. اما نحن اثر و تأکید بیش از حد بر توصیف صحنه های شهوانی، تأثیر فزاینده و فرهنگی اثر را بیرنگ می کرد...

در سال در نیویورک (۱۳۳۳) از حسین مدنی «ح» خریه که یکی از پاورقیهای معروف و پر خواننده مجله «صدید» و «سیاه» در روزگار خود بوده مدنی، تپ «اسما» را از بطن جامعه پس

از جنگ دوم در میان جاهلها، انتخاب و سعی می کند با فرستادن چنین شخصیتی به کشوری که مهد سرمایه داری است، تضادهای دو فرهنگ را با زبانی طنزآمیز بنمایاند. مدنی پس از موفقیت «این پاورقی» با سال در هندوستان (۱۳۳۳)، و پس از آن «وصل تلخ» (۱۳۳۸) را می نگارد. او با آگاهی از تمایلات مردم دوره خویش، تپ جاهل را وارد پاورقی ایرانی میکند و به دلیل استقبال خوانندگان و پذیرش این تپ، «صدید» مدنی در سال ۱۳۳۶ اولین فیلم جاهلی به نام «دلات جوانمرد» را می سازد. «دوران مخوف» (۱۳۰۱) از «مشفق کاظمی» با این رنگ نخستین رمان اجتماعی، در ادبیات داستانی ایران است، به دلیل رنگ و بوی ژورنالیستی آن، می تواند به خوان آغازگر این قسم از ادبیات مورد توجه واقع شود. مشفق در جستجوی تپهای خویش به وضعیت و حال روز بانوان پیش نظر دارد. «در تهران مخوف» می بینم که زن بودن از هر طبقه که باشند، برای کسانی به صورت شغل درمی آید، خود فروشی برای آب و نان و گذرانی تلخ...^۸ در اکثر این قبیل آثار تمام شخصیهایی اصلی داستان، افرادی بی طبقه و بیکاراند که سعی دارند با شکستن حصارهای طبقاتی، خود را به طبقات بالای جامعه متصل کنند و همین بردن از خویش سبب ایجاد ماجراها و اتفاقات در داستان می شود.

در پاورقیهای ایرانی و ادبیات ژورنالیستی، به جز تپهای مثبت که همواره از میان قشر تحصیل کرده شهری و یا مردم پاک روستایی انتحاب می شوند، تپ و لگردها، فواحش، دختران جوان فریب خورده، فسادریا و خواست و لشودالها و ثروتمندان شهری، شخصیت اصلی و فزهی مدنی را پدید می آورند.

ا! گونه است که درمی یابیم در پاورقیهای ایرانی، صنعت «کلاکاش» همچون سایر رشته های ا یات داستانی، پایه های ایجاد اثر بوده و نیز، و ضعف در پرداخت این تپهاست که موفقیت و ماندگاری یک پاورقی را تضمین می کند... ○

«دی ماه - ۱۳۷۲»

1- Prototype 2- Character

۳- گلی، حسین قلی سمنان، بنگاه مطبوعاتی خورشید و گوتیر که ج سوم، بدون تاریخ.

۷- امیر ارسلان، به تصحیح محمد جعفر سمیرا، ج دوم، ۱۳۵۶

۵- پیشین، نگاه کنید به صفحه بیست و دو، مقدمه توضیح شماره یک.

۶- امشب دختری می میرد، فاروقی کرمانی، ج پنجم، ۱۳۳۲ مطبوعاتی قلاطون.

۷- بابا نان داد، فاروقی کرمانی، پاورقی اختلاعات هفتگی، ۱۳۳۸.

۸- قصه پر غصه یا رمان حقیقی، شاهرخ مشکوبه ایران نامه شماره ۲ تابستان ۷۲ صفحه ۲۶۱.



Signature

بهرام صادقی (۱۳۱۵ - دی ۱۳۶۳)



تاراجت

تکاپو / دوره نو / ۷

مصطفی دشتی

از سفرهای دور و دراز



● من نقاش منظره‌ام. اما از اولش اینطور نبود. نقاشی جدی را در فضاهای داخلی و با طبیعت ییجان شروع کردم، و اینجا مشق‌های اولیه من بود. اوایل فکر می‌کردم که نقاشی حلال تمام مشکلات من است، که آدم از این راه می‌تواند درون خودش را بیان کند. درد و غصه و هشن را. اما وقتی که محق و بعد نقاشی برایم شکل گرفت دیدم که بالقره، نقاشی می‌تواند تا نهایت تمامیت زندگی مرا پر کند.

● سال ۱۳۶۲ بود و آیدین داشت صحبت می‌کرد و من دیدم که دقیقاً آمده‌ام آنجایی که باید بیایم و دنیای جدیدی جلوی روی من است و به ابرارش احتیاج دارم. مفهوم واقعی نقاشی برای من اینطوری شروع شد؛ اینکه دید نقاشی چیست و اینکه قرار نیست دردی را از تو دوا کند

و برعکس که ممکن است دردی هم بیفزاید که ابروه است، و اینکه نقاشی خودش یک زبان مستقل دارد و دنیایی را نشان می‌دهد برای خودت، و امکان دارد که در پس پرده، چیزهای زیادی هم نهفته باشد و کار و کاربردهای دیگری هم به طور غیرمستقیم داشته باشد و من بیشتر از آیدین تعلیم فکری گرفتم تا تعلیم فنی. جهان‌بینی‌ام که بسته‌تر بود باز شد. آزاد اندیشیدن در نقاشی را و فرهنگ نقاشی را آموختم. اما روند کاری خودم و این آرام آرام تا به اینجا رسیده از بعد از کلاس شروع شد

● بعد رسیدم به تجربه‌هایی که حاصل اولین نمایشگاه انفرادی من در سال ۶۷ در گالری میحون بوده آن جاده‌ها و منظره‌ها و بیابان‌ها. آنجا بود که احساس کردم که این «موضوع»

است که سرا انتخاب کرده و دارد به طرف خودش می‌کشد. بیشتر و بالاتر از یک مشق ساده بود. من هم با جان و دل رفتم به سراش و برایم جا افتاد و راه دستم شد. انگار که سالها بود می‌شناختمش.

● نگاه که می‌کنم می‌بینم احلب دارم برمی‌گردم به کودکی، به محیطی که در آن بزرگ شدم. درگیر طبیعتی بودم که در اطرافم، در کمال آباد خاش، بود. یا زمین‌های دور و بر و کوه‌های دندانه‌دار دور و حلق صحرا. منظره‌ها درواقع از همانجا شروع شد و تا به حال هم گریترشان مانده‌ام بعد که به شهر آمدم برایم مسئله شد که این شهر دیگر چه جور جایی است و چشم‌اندازهایش چگونه هستند. بعد دریافتم که نقاشی حتماً بیابان تنها نیست و جاهای دیگری هم هست، و دیدم که

دارم تری شهر زندگی می‌کنم. با این دوگانگی چگونه باید کنار می‌آیم؟ حالا در این نقاشی‌ها احلب دارم دوباره از سفر برمی‌گردم به شهر؛ این چرامهایی که از دور پیدااست یک جور بازگشت به شهر است. اما اکثر این نقاشی‌ها توی کارگاه و در شهر کشیده می‌شوند و چون نگاه کردن از دور و با فاصله است، به هر دو معنا، برایم تلخ تر هم هست. گرفته‌تر است. این بخش خیلی شخصی و حس کارهاست

● در خانه «نقاش» به دنیا آمدم! دو «خاش» خانه کسی بود که اسم خانوادگی‌اش «نقاش» بود. کودک و نوجوانی‌ام را در خاش پروردم و در کمال آباد و برای مدرسه می‌رفتم به خاش، تا دبیرستان و بعد آمدم به زاهدان و بساژ و دوباره برگشتم به کمال آباد. همیشه بی دو کجا بودم و

سرگرداند. تصویرهای اولیه دهی من جاده‌ها و شهر کوچک است که آن موقع کوچک نبود. برایم بزرگ می‌نمود. سر غروب راه می‌انداختم و شب می‌شد و اتوبوس اثرتاش مسر و صدا می‌کرد و در گرد و خاک می‌رسید و چراغهای شهر از دور پیدا می‌شد و قیافه‌های بلور و زاپاسی. بعد رفتم به هنرستان زاهدان و خوشنویسی را پیش مرحوم میثاقی‌ای که یک یزدی خوشنویس بود و کارگاهی داشت آمروختم. یک روز رنگ و روغن تهیه کردم و هکس میثاقی را با رنگ و روغن کشیدم و بزرگ کردم و خیلی تشریفم کرد. هم‌طور خودرو بار آمدم. روزنامه دیواری دوست می‌کردم و طرح می‌زدم. در مدرسه چیزی یاد نگرفتم. معلم نقاشی نداشتم.

● اولین باری که آمدم تهران، شهر برایم بسیار جذاب بود. آخرهای سال ۶۲ بود که رفتم به کلاس آیدین و آرام آرام مشق می‌کردیم. می‌رفتم نوبی احوالات آیدین که چه می‌گوید؟ و کم‌کم خو کردم و بعد تکنیک بود و ضبط و ربط رنگ‌ها و طراخی. اما داستان ارتباط من با کلاسی منحصر به همین‌ها بود. از همان اوایل کلاس تجربه‌های خودم را شروع کردم: کارهایم را می‌شستم و با جوهر کار می‌کردم. هرچه که حس می‌کردم کار می‌کردم و به او نشان می‌دادم و می‌گفت این خوب شد. و یا آن یکی خوب شده. هیچ‌وقت نمی‌گفت این کار را نکن یا ایسجوری نقاشی نکن. این یکی از حسن‌های آیدین بود که دست و پا مرا باز می‌گذاشت تا خودم را پیدا کنم و نوشته راه شعور کاری بود و زبان نقاشی و فرهنگ و آگاهی. هیچ خط خاصی نبود. برای همین است که به اینجا رسیده‌ام و برای همین است که خودم را مدیون آیدین می‌دانم.

● آل نمایشگاه با موضوع جاده‌ها، برای من با همین نمایشگاه هیچ فرقی ندارد. اوایل تمصب داشتم و فکر می‌کردم که نمایشگاه بعدی‌ام باید تفاوت عمده‌ای داشته باشد با این یکی. شاید فضا و حس و حالش عوض شده باشد. اما الان می‌بسم که نه، شاید از نظر جنس کار و استفاده از ابزار و ابعاد تغییر کرده باشد. اما حس و حال همان است. گرم قدری قوی‌تر، یا آزادتر، و یا راحت‌تر. اگر حالا به جای روز، به شب رسیدم باشم، منظره‌ها همچنان همان هستند. می‌بروم نوبی بیابان و بعد بیابان به شهر، و باز می‌زنم به بیابان. مثل یک نقاش دوره‌گرد.

● جستجو برایم مهم است. دلمشغولی من حالا عمق طبیعت است و هم‌طور موضوع از دور. خط افق. به این عمق چطور می‌شود دست پیدا کرد؟ هر کاری بکنی همان‌که نمی‌شود، اما نزدیک که می‌توانی بشوی. هر چقدر ابعاد کارت را بزرگ

کسی باز به ابعاد واقعی طبیعت که نمی‌رسی و یک حدودی دارد. اما دخل و تصرف‌هایی که نمی‌کنی کارساز است. چیزهایی را اضافه می‌کنی و چیزهایی را حذف می‌کنی و به چیزهایی بیشتر توجه می‌کنی. حالا اگر نتیجه یک منظره واقعی، اثر کار در نیاید، آنوقت باید ببینم «منظره واقعی» چه جور چیزی است؟ اگر قرار است از دید من نقاشی بیان شود، خوب دید من همین است و ای‌طور می‌بسم و هم‌قدر بقیه‌اش به چه درد من می‌خورد؟ واقعیت آن چیزی است که می‌بینم و بازگو می‌کنم. همین واقعیت از دیدگاه خودم را دارم می‌گویم؛ واقعیتی که نه با عکاسی و نه با شعر و نه با قصه نمی‌تواند بیان شود.

● امروز رفتم به تماشای گروه‌های آنطرف پالایشگاه. کوه‌های بی‌بی‌شهریاتی. چه خیاری کم‌رکش کوه‌ها را گرفته است، نصفش دود است و نصفش ابر. سایه‌روشن آفتاب جابجیا افتاده روی کوه‌ها. بعد ظهر است که از بالا کشیده شده و رفته تا پائین. این‌ها را با نقاشی فقط می‌توانم بگویم، در حرف نمی‌آید. جاده‌ها که معلوم نیست کجا دارد می‌رود و به من هم مربوط نیست که به کجا دارد می‌رود. حرفم را با سبیل‌ها که نمی‌خواهم بزنم. اگر کسی با شب و دود و دریا در کارش بخواهد سبیل‌های اجتماعی و سیاسی بسازد، برای من همان خود شب و دود و دریا اصل مطلب است.

● در نمایشگاه دهم طبیعت بود و حواشی و زائده‌هایش: جاده‌ها و لاستیک‌ها و سگ‌های ولگرد. لاستیک‌های رها شده و روغن‌های ریخته بر جاده‌ها و شتری که مرده بود و یاد کرده بود، شاید می‌خواستیم یک مقداری حرف‌ای کنیم با نقاشی. اینهم دوره‌ای بود از کارم و تجربه‌های سگ‌های ولگرد می‌آمدند و می‌ایستادند لوی منظره و جزء منظره می‌شدند. نمی‌توانی که صبر کنی تا دور بشود. و زنی می‌زدند و نگاه می‌کردند که تیکار داری می‌کنی. یا اینکه همین خیالشان هم نبود. بعد آرام آرام سر و کله دود پیدا شد. حالا چرا دود؟ شاید به خاطر اینکه خیلی نزدیک است و همه جا هست. و بعد آتش، جنگلی که دارد می‌سوزد و یا دریا و نفت روی آن که آتش گرفته و یا آتش بشکه‌های غیرکنار خیابان. این مسئله است برای من. اینکه با طبیعت چکار داریم می‌کنیم و چرا، برایم اهمیت دارد. روغن سوخته‌ای که آتش گرفته و دودش آسمان را سیاه کرده. این درد شاید غریبی فوری نداشته باشد. اما یکجور خرابیست به هر حال شاید نشانه‌ای از زندگی شخصی خود من باشد. می‌توانم این منظره را انتخاب نکنم ولی خودم می‌آید و با من می‌ماند. اگر جای دیگری بودم شاید این موضوع را انتخاب نمی‌کردم. چیزهای دیگری هم مسئله هستند برایم، ولی موضوع کارم

نیستند. چشم‌انداز من اما همین است. نگران خودم و دور و برم هستم: نگران آدم‌ها، پاکتی. همه چیز.

● تری منظره‌های من آدم نیست. خوب نیست که نیست. وقتی که داری از دور به تهران نگاه می‌کنی، داری آدم‌های آنرا هم می‌کنی. آدم‌هایی را که در میان دود و غبار گم شده‌اند. یک مدتی ماشین‌ها را هم می‌کشیدم. دائماً دارم راجع به نقاشی فکر می‌کنم. هر لحظه، هر ثانیه. مثل چاه سیاهی که دوروش افتاده‌ام. دارم تصور می‌کنم، یا تسخیر می‌کنم، یا هر تصویری را با کارهای گذشته‌ام مقایسه می‌کنم و یا با کارهای آینده یا‌رها شده که یک بوم گذشته‌ام مقابله و متعده‌ها دربارش فکر کرده‌ام و حتی شده هر روز مدتها پیش تیره مانده‌ام و رویش می‌تصور ساخته‌ام و باز برگشته‌ام سر جای اولم. یعنی به همان بوم سفید.

● یک سفر چند ماهه رفتم به اردبیل. صاحب تجربه این سفر برایم خیلی جالب بود، اول اینکه بسیاری از نقاشان معاصر دنیا به نظرم هوول‌های بی‌شمار و بی‌نهایتند. خیلی شبیه خود ما بودند. حالا گریز روش و ابزار کارشان و یا راحت بودنشان با کار و راحت اجرا کردنشان، و با دست و دل بازی‌تری که در کار داشتند. با ماها تفاوت داشت. اما در مجموع این‌طور دنیا هم همان‌طوری کار می‌کنیم که آن طرف دنیا. نقاشی یک جور زبان بین‌المللی است. نقاشی‌های آنجا اکثراً نظیر همین‌ها هستند که اینجا هست، منتهای شکل و زیانتان قدری فرق دارد. شاید ما در اینجا قدری محتاط‌تر و محافظه‌کارتر و غیر حرفه‌ای‌تر برخورد می‌کنیم و کار می‌کنیم. اما از نظر شعور کاری و زبان کاری در یک رده هستیم. اینجا و آنجا نداریم. ایرانی و غربی نداریم نوبی نقاشی. البته آنها که یک تاریخ هنر گردن کلفت پشت سرشان دارند دل گرم‌تر هستند به کارشان و ما که یک جایی بعد از مینیاتوره‌های دوره صفویه قی هنرهای تصویری‌مان در رفته است احساس حلا می‌کنیم. شاید هم صدامش پیش کس این خلاء را نمی‌فهمید. صدامش پیش که نقاشی نبود در اینجا. اما حالا گمان دارم که آن حلا دیگر نیست، چون ابرار یکی است و همه دنیا به هم متصل است. وسائل ارتباط جمعی هست و فیلم و کتاب و تلویزیون و ماهواره هست و الان اینجا ایسجوری نیست که بگوئیم، اینجا نشسته‌ایم و از مجموع آنچه که در دنیا می‌گذرد بی‌خبر می‌ده‌ایم و جهان سوم هستیم. شاید در چیزهای دیگر جهان سوم باشیم، اما در نقاشی سیستم و ابزار کارم و زبان جهانی است و معاصر است. شاید جای من آنجا نباشد اما حالا دیگر می‌دانم آنجا کجاست. صدامش پیش اما نمی‌دانستم آنجا کجاست و ناشناخته همیشه، ترس می‌آورد و مرعوب می‌کند.

● تجربه این سفرم خیلی مهم بود. آنطوری نبود که پیش‌بینی می‌کردم، چون پیش‌بینی می‌کردم می‌توانم آنجا بمانم و کار کنم. امکان‌ها هم بود البته، اما بعد دیدم چقدر دورم از آنجا و در گوشه همین تهران می‌توانم بمانم و خودم باشم. بعد از سفر در زمینه اجرا و کار حساس‌تر و دقیق‌تر شدم و از نظر وسیله کار شروع کردم به حرفه‌ای‌تر برخورد کردن. حالا سعی می‌کنم آن چیزی را که می‌خواهم دیگران را در دیدنش مهیم کنم، به فکلی اجرا شود. حالا می‌خواهد یک تکه کاغذ باشد که آویزان کنم، یا یک نقاشی رنگ و روغن روی بوم باشد و یا مثلاً یک نقاشی آب رنگ به اندازه کف دست.

● در برلن با کارهای یک نقاش آلمانی که مدتی در نیویورک کار کرده بود - به اسم ... - آشنا شدم. ماشین‌ها را نقاشی کرده بود که کنار خیابان و گوشه جاده. از نظر اجرای کار و حتی دیدش به موضوع، خیلی به من نزدیک بود. حتی شیوه کارش و ابعاد کارهایش. حیف که اسمش یادم نمانده. با نمایشگاه نقاشی‌های کلاسیک لوسمان در موزه پروس آلمان که نقاشی‌های بی‌نظیری بودند از نظر قدرت اجرا و راحتی کار و دست و دلبازی در کاربرد رنگ. کارهایم خیلی قوی در ابعاد بزرگ. نه اینکه ابعاد برایم زیاد مهم باشد. کار می‌تواند ۵۰×۷۰ سانتیمتر هم باشد. اگر بیشتر این اواخر بزرگ کار می‌کنم به خاطر موضوعی است که این ابعاد را می‌طلبد. والا ابعاد نهایی که ندارم. آن نقاش آلمانی‌ای که بود که موتور جت ۷۲۷ ابرپراش او بود نوبی فروگاه... و بوم سس چهل ستی و رنگ را با این دایرپراش، عظیم می‌پاشید روی این بوم. اما من در حداقل امکانات کار می‌کنم و قبل از اینکه ابعاد را انتخاب کنم باید فکر کنم بوم به آن بزرگی را چه جوری بیاورم نوبی کارگاه نمی‌شود گفت به صرف ابعاد که کاری خوب یا بد است. مقایسه‌ای هم نیست. هر بسته‌بندی هم داریم که موتورسیکلت و کاپیون را هم بسته‌بندی می‌کنند و می‌گذارند نوبی گالری. گاهی هم تسمی کار می‌کنند مثل مسابقات اتومبیل‌رانی که هر کسی گوشه‌ای از کار را می‌گیرد و نتیجه هم به عنوان کار هنری عرضه می‌شود. حالا اسمش را بگذارید هنر تنظیمی. اما همه‌اش یک جایی از جهان‌بینی نقاشی می‌آید.

● از اروپا که برگشتم مدتی دستم به کار نمی‌رفت. شش ماهی شاید. بعد که فکر کردم دیدم قبل از رفتن هم مدتی دستم به کار نمی‌رفت. و بی‌تاب و بی‌قرار بودم و نقاشی برایم شده بود کاپوس. دو برگشتن شاید بیشتر مسئله تأمل بود تا لذت‌گویی. به هر حال برای هر نقاش دوره‌هایی هست که کار نمی‌کند. البته نقاش‌ها هم یا هم فرق دارند. شاید نقاشی باشد

که هر روز مرتباً برود سر وقت به کارگاهش و از روی برنامه، از صبح تا خروب مشغول کار شود و عصر دست و پااش را بشوید و برود سراخ زن و بچه‌اش. اما من اینکاره نیستم. می‌شود وقت‌هایی که تا چهار ماه کار نکتم. البته در هر لحظه حرم نقاشی حضور دارد. در دیدن من حضور دارد که فکر می‌کنم و می‌بینم و مراجعه می‌کنم. تا برسد به وقتی که اجبار و به حصل در آوردن در کار بیاید.

● در این نمایشگاه، که حاصل کارهای دو سال اخیر من بود - بیشتر شب‌ها را دیده‌ام. با اینکه از سیاهی می‌ترسم. نقاشی برایم تصویر کردن همان دریای سیاهی است که درش غرق شده‌ام و راه نجات هم برایم نیست. دیگر دست و پا هم نمی‌زنم. پرهیز نیست. بعد از بیابانگردی نک و تنها، وقتی که از دور و بیرون به شهر نگاه می‌کنم می‌بینم چه زیباست و نقطه‌چین چراغ‌های روشش چه زیباست. اما روزی که می‌شود از توهم می‌آیم بیرون و می‌بینم که چه زشت است شهر و چه دود و دمی دارد و چه آزارنده است، و چه پوچ است. اما بعد باز با خودم می‌گویم که شب شهر هم توهم نبوده است و مگر واقعیت همانی نیست که پیش چشم من است و می‌بینم؟ پس من هم هرچه را که می‌بینم می‌کشم. شمار نمی‌دهم. پیام‌هایی را پهلوی هم نمی‌چسبانم. فقط می‌گویم با چه رنج و سعی این شهر را ساخته‌ایم و جانمان درآمده، اما حالا فرار می‌کنیم به بیابان و از دور چشم‌انداز شب زیبای شهر را می‌بینیم و چون در آنجا نیستیم احساس امن و امان می‌کنیم. اما بیابان در شب هم چه ترسناک است.

● گاهی خم غریت می‌گیرد مرا. بی در کجایی و غریبی. اما خم غریت از کجا؟ از درخت پیر و روبروی گلیه‌مان و آب پارک‌های پای آن در کنار آب‌آباد؟ از کوچه‌های شیشه‌ای سیاه مثل کاغذ ورقه شده پنج انگشت و پا فشان و کلتر؟ یا دشت کشاورزی که پدرم هنوز بهش وصل است؟ اما دیگر نه آن پید مانده و نه آن کلیه گاهگلی. فقط کوچه‌ها هنوز مانده‌اند و خیاب و من که سالم خراب است و نقاشی می‌کنم و راه دیگری هم ندارم.

● چرا شب را نقاشی می‌کنم؟ من که در روز کاری به شهر ندارم. بیشتر شش‌هفته نوی تاریکی کارگاهم و کلیم شبانه شده است. اما شب هم برای خودش قصه‌ای دارد. بعضی وقت‌ها برق می‌رود و من از جابم بلند می‌شوم و شهر را تماشا می‌کنم که تماش تصویر است. رگه‌های روشن و تاریک مختلف و تیرگی و سیاهی. برای من شب را نقاشی کردن مشکل‌تر است. در بید دادن به کار محدودتر هستی و طیف‌های خاکستری در نقاشی تک‌رنگ مشکل‌تر است.

سر و ته کار را باید به هم وصل کنم و بعد ترکیب و کمپوزسیون و تضاد و کنتراست و دور و نزدیک.... و هر چقدر بیشتر کار کنی مشکل‌تر می‌شود. اما نقاشی حد و حدودی که ندارد. یک کسی ممکن است دوتا خط بکشد روی بوم سفید و امضایش را بگذارد پایش و بگوید این نقاشی است. عیبی هم ندارد اگر در اثر کشش و کشش و تجربه‌های کاری به این جا برسد اما نقاشی‌هایی که قرار است وادی کند مرا، هرچه تیرتر می‌شود سخت‌تر می‌شود. نقاشی بیابان در روز راحت‌تر است: رنگ‌های ماشی و سحودی و سفید و انقباض دور سفید را وقتی می‌آوری و با یک فریه قلم هبار دور دست بیابان را شکل می‌دهی کار تمام است. تصویر آن سراب در حق را در نقاشی شب با چراغ‌ها و نورهای شهر می‌شود جستجو کرد. اگر چراغ‌ها هم نباشند فقط یک مقدار انجماس نور شهر روی ابرهای آسمان تیره بالای شهر و درختان کج و کور و دیهیم که در یک جاهایی پراکنده‌اند باقی می‌ماند. اگر این منظره را از پشت شیشه داخل یک اتومبیل که بیهی کار مشکل‌تر هم می‌شود. حالا اگر حاصل این مجموعه برسد به یک بوم سیاه مطلق، آنهم برای خودش می‌شود نقاشی، چون نقاشی آن در انتها به آنجا رسیده است. نقاشی در حیطه دیگری است و دیگر نقاشی منظره نیست. زبان دیگری از نقاشی است. سرز بین نقاشی فیکوراتیو آبستره و فرمالیسم هم در جاهایی خیلی پارک است. اگر از آن نقاشی که بوم را سیاه مطلق رنگ کرده است بپرسی این چیست؟ شاید بگوید که نقاشی خالص یا ناب همین است. او هم شاید نگاه می‌کند دور و برش را و همه چیز را و بعد می‌رود نقاشی خودش را می‌کشد و ماحصل آنچه را که درونش از این دیدن جمع شده می‌ریزه بیرون. این شاید‌های مختلف در مقابل با هم که نیستند. زاینده‌های مختلف یک زبان هستند. در موسیقی یک دستگاه دشتی داریم مثلاً و قطعه‌ای از موسیقی محلی آفریقای و یک سگونی بنهون را اینجا - احتلاشان به کنار - همه موسیقی هستند. در نقاشی شاید اول سلسه مراتب فراگیری هست و بعد تجربه‌های خود نقاش و انتخاب بپای اثر.

● حالا می‌شود گفت که این نقاشی‌ها یک جور اعتراض است به زمانه و زندگی؟ که چرا این جور است؟ یا اینکه من خسته‌ام؟ خب، اینطور گمان نمی‌کنم که اینها سبلیک باشد و هر چیزی را به خاطر مفهومی انتخاب کرده باشم. نه، من نقاش منظره‌ام. دارم دور و بوم را نگاه می‌کنم و اینها منظره‌های اطراف من‌اند. شاید چندان دوست نداشته باشم که منظره‌های اطراف من این‌ها باشند، به همین خاطر می‌زنم به بیابان و می‌روم به سفر تا منظره‌های اطرافم را عوض کنم. اما وقتی که می‌روم باز می‌بینم

جواب نمی‌دهد و باز شهر برایم دلپذیر می‌شود و برمی‌گردم. و باز دو شهر به بیابان فکر می‌کنم و خسواب آنجا را می‌بینم. سرگشته‌ام. این سرگشتگی تقدیر من است. حالا اگر کسی که دارد کارهای مرا تماشا می‌کند یا آنها اورتباطی برقرار کند، پس سرگشتگی من، سرگشتگی او هم می‌شود. پس لابد او هم مثل من سرگشته است. نمی‌دانم. شاید این طور باشد. نمی‌دانم. ● اما بالاخره حرف آدم چیست؟ به چه چیزی دلخوشم؟ جوابش آسان نیست. نطق هم نمی‌خواهم بکنم. اما من اینجوری می‌بینم، اینجوری می‌کشم. چه بکنم که نقاشی‌هایم نزدیک به سیاهی مطلق رسیده است. این حال شخصی من است و به رابطه من و بشریت و زمان و زمانه‌ام برمی‌گردد. جهانی را دارم تعریف می‌کنم که خودم هم جزء آنم. تا به اینجا موضوع من همین است. آنچه را که من می‌بینم همه شماها می‌بینید. شاید برای اظهارش زبان ویان دیگری را به کار می‌گیرید. اگر درست کار کرده باشم حرف من حرف دیگران هم هست. افتاده‌ام در یک دور باطل و تازه می‌خواهم خشتی بگذارم روی بنای تمدن و فرهنگ و انسانیت. می‌بینم دلنگم، با می‌شوم راه می‌انتم می‌روم برد. فقط دوازده ساعت دوام می‌آورم. می‌روم ده بالا تا در جایی کله‌ای درست کنم که طبعش بکسر است. آدم‌هایش نجیب‌تراند. عباس آقای بیدوچی می‌آید دیدنم. سه هزار سال قبل هم همان عباس آقای بیدوچی بوده است و لرتی هم نکرده. حال ممکن است بچهای کارمند دارایی شده باشد توی شهر و وقتی که می‌آید ده بالا، از شیرینی فروشی حاجی حلیمه یک چمبه پشمک هم بخرد و بیاورد. یا شهر هم ارتباط دارد مثلاً سیروید بسمارستان عمل می‌کند و چاق می‌شود و برمی‌گردد و همچنان عباس آقای بیدوچی سه هزار سال پیش است. اما من چطور برگردم به سه هزار سال پیش؟ فکر می‌کنم نسل ما یک نسل بی در کجاست. ریشه من و آن راننده تاکسی یکی است، در یک جاست. در بی در کجایی.

● یک وقت‌هایی گریز می‌زنم به ادبیات و شعر و قصه و داستان و نمایش، و می‌بینم همه‌شان خیلی شخصی هستند و زبان‌های مختلفی هستند که همین قصه را دارند نقل می‌کنند.

● چرا نقاشی می‌کنم؟ برای اینکه کار دیگری بلد نیستم. محکوم هستم به نقاشی. هر کار دیگری هم یکم باز دارم نوی ذهنم نقاشی می‌کنم. اما می‌توانم می‌شوم به سیاهی. آن روزنه امید توی طبقه سوم آن خانه کلنگی دائماً دارد تگ‌تگ می‌شود. زمانیک و عارفانه هم نمی‌توانم برخورد کنم. من نمی‌توانم. تازه این تلخی را دائماً تلمبم هم می‌کنم. سعی می‌کنم با

دور و بوم کنار بیایم که کار مثلاً - فروش هم برود! چون از این راه زندگی می‌کنم. تا حالا چهار صد و پچاس تا کار فروخته‌ام. تا امروز که از راه کارم زندگی کرده‌ام. شاید چند صباخی دیگر هم ادامه داشته باشد. شاید هم نداشته باشد. با آن نقاش کردن کفنی که آنطرف آنها شسته است و به من اینجایی می‌گوید هر کاری که می‌کنم همین هنر است و اصلاً هنر همین است و تو هم واهی نداری جر این که قبول کنی، چه کنم؟ خب، من که آنجایی نیستم، در حد خودم سعی می‌کنم تا جایی که بتوانم کارهایم را نزدیک کم به حس زیباییشناعتی اطرافیانم. که کارهایم شکل‌تر و معقول‌تر باشد، زیباتر باشند. وانگهی مگر زیبا بودن چیز بدی است؟ با طعن و طنز توی دلم به خریدار می‌گویم: یک مبلتان شیک توی خانه‌ات هست. حالا بگذار این کار ما هم بخوره بالاش. مطمئن باش که فضایی را خراب نمی‌کند که آباد هم می‌کند در خرابی‌اش. سیاه، اگرچه تلخ است، اما مقبول که هست. چطور است که وقت عزا سیاه می‌پوشیم؟

● جایگاه این نقاشی‌ها در ابعاد جهانی کجاست؟ نقاشی‌های اینجا و آنجا هر دو قرار است ترا به جایی ببردند. شاید ظاهراً به نظر بیاید که وسائل آنها خیلی دلیتر و پیچیده‌اند. اما اینطور نیست که دست لیفتنی باشد برای نقاشان ما که دور نیست پرایشان آنجا و سعی‌شان در این است که دست کار کنند و کارشان حاصل تجربه شخصی و متایشان باشد و نه اینکه سعی کنند حتماً سرزمین و سنت خاصی را نمایش بدهند و از این قبیل حرف‌ها. این‌ها ابزار کارشان را می‌شناسند، تاریخ هنر را می‌دانند و با واقعیت‌های جهان آشنا و آگاه هستند. نرسیده‌های سماسر و سماسران هم همین‌طوراند. در نقاشان معاصران هستند کسانی که حدود خودشان را در ابعاد جهانی حفظ کرده‌اند. اگر هم بیرون آنطرف، همچنان جایگاه خودشان را دارند و در آنجا هم می‌دانند که کجا ایستاده‌اند. پرت و پلا نمی‌گیرند. ادای کسی را هم در نمی‌آورند که حتی ممکن است ادای کسی را هم در بیاوری اما بدان که در اصل دارد چه می‌گوید. فاجعه وقتی است که حتی ندانی قضیه چیست و بخواهی ادایش را در بیاوری! و از آن بدتر که تازه ادای هنرمند درجه دومی آنطرف‌ها را بخواهی در بیاوری! و حتی دیده‌ایم که کسانی ادای یک هنرمند درجه سوم جهان موسمی خودمان را در می‌آورند و همچنان قضیه یارو را هم نمی‌دانند!

محمد مهدی مصلحی

کشف سیاره‌های زیست هنر مطلوب

آقای براهنی شما را در در آمدی بر چاپ جدید طلا در سن ۱۹۶۸ قمری و وسیع تر از سابق یافتیم و دوست داشتیم این رویداد مهمی را بهتر داشته باشد زیرا انتظار من و جامعه‌ی اهل قلم این مملکت کمتر از این نبوده است. هنوز هم معتقدم کسی که این چنین شجاعانه برخی از نظرگاههای قدیمش را به موره افاضات قرار می‌دهد و مثلاً در مورد رویایی شاعر می‌گوید زبان شعر و نثرش موجزترین زبان معاصر است نشان می‌دهد که سیری تکاملی را پیروده است و دیگر براهنی سی ساله نیست و در اینجا تاریخی‌اش درست استاده است. در مقابل این براهنی کلام را به احترام برمی‌دارم. اما از سویی وقتی پس از جنبش دانشجویی ۱۹۶۸ و شکست سنگین جوانی جهان، نسل مرا در فریادهای بحرانی تحت شمشیر دایوگلس اتم نگه داشتند به قول اکتوپوژن طلحه عصر گسست و از هم گسیختگی نمایان شد و از همانجا بحرانی توانایی زندگی بشری را در خود فرو کشید و ناموزنی شکل گرفت و پیچیدگی آیین ما شد. نسل دلم چرا در مقابل زمان گاهی همچون تیر پرایه کهرنگ باید لحظه به لحظه را قطع کنیم؟ غیبی سریعتر از ریتم واقعی زمان و گرنه از آن عقب افتادیم. اینها کلمات قصار نیست بلکه آیین روزگار ماست و هر کدام که دم از نامربودیت بزنیم برای تصویر خودمان موعظه کرده‌ایم و گرنه هنرمندان واقعی بدان آرام و موزون جهان و روان نیاز آرم و ناموزون آنرا درونی خودشان کرده‌اند و گنّه نیستند که اگر چوین مجنون جشش را به آنان تزریق کرده بزن زده شوند. فرسش از چوین و گنّه البته آقای براهنی نیست اما می‌دام چرا هر وقت بحث رهبری ادبی پیش می‌آید و صحبت از مرجعیت آن می‌شود بی اختیار یاد چمن‌زدگان داستایوسکی می‌افتد. تسخیر روح ادبی یک جامعه تنها و تنها از راه آثار ماندگار صورت می‌گیرد و این معنا نیست که صورت مسئله‌اش را نسخه‌پیچ کنیم. البته در سطح نقد خلاق ادبی معتقد به کسانی هستیم که دورانیست - زمانه‌ی خودشان بوده‌اند. سکوی پرشی از حال تا آینده داشته‌اند و تمام شمع دورانشان را پایبندانه در بر گرفته‌اند. بلینسکی قائد در همایگی‌های مثال خوبست. زیرا با شناخت همزمان دوران خود نقدی فراتر از نقد معاصر خودش ارایه داد و از گوگول تا فراتر از تولستوی را تحت شمع قرار داد. یعنی گوگول را به موقع شناخت و آگاهی را به موقع شناخت و داستایوسکی و حتی تولستوی‌ها را نشانه‌گذاری کرد. آنجا او در این راستا بی شک مدیون کل مسائل درونی شده‌ی

معاصر اوست. البته تمام متقدین راستین مکاتب گوناگون نقد شیوه‌های کشف تصادفای درونی تکامل مثلاً یک شعر را نشان داده و ضمن نفی اشکال کهنه خواستار استقرار شیوه‌های نوین شعری هستند و حتی پایبندانه شرایط استقرار ساختار شعر مطلوبشان را پیش‌پیش کرده‌اند. ممکن است من با این انکار سهم به توهمی زیرتونی و ایده‌آل شوم. البته چه باک! اما چون آقای براهنی را پیوسته از بررسی‌کنندگان مطلوباتی شعر ندانسته و متقد کشف سیاره‌ی زیست هنر مطلوب و جدید می‌خواهم، گفتم اگر واضح‌تر بگویم سیاره‌ی توین چندان تکان نخواهد خورد. چرا که قرار شعر آنجاست و اسیاط ذهن و زبان هنرمندان واقعی از این تحرک پرواست و پویایی هنرمندانی ماندگار است که پیوسته زیبایی منشوری الماسی بر خاسته از فر لای و لحن را مد نظر داشته‌اند هدف که نه بلکه آماج غایی هنر تاب در همین شکل منشوری و چند وجهی است. پس تنها یک وجه آنرا گرفتن و برجسته کردن کاری مترگ نیست، بلکه تمامی ابعاد یک اثر هنری را نگریستن و همه وجوه آنرا نمایاندن زیباست. اینجاست که رذیلت اثری بند در کوچه پس کوچه‌های فضیلت آثار ماندگار گم می‌شود و سیاره‌ی فاضل نقد خلاصان گذرشی رهساز می‌گیرد. نقد خوب به تعبیری راه نمی‌رود بلکه همچون شعر شاعر کل فضاییان را به نفس درمی‌آورد. اینکه در تابلوهای آثار کلاسیک رنگ حاشیه‌شان سپید و سیاه است باعث نمی‌شود که در مقابل تصاویر زیبایشان چشم فرو بندیم. در همین زبان پارسی معاصر خودمان نثری موجزتر و پاکیزه‌تر از نوشته‌های رویایی نندم‌دام و در این‌جا شکی نیست که آموزه‌های نقد نوین جهانی را منطق بر زبان خودی درونی کرده ارائه می‌دهد، بی‌آنکه ریشه‌ی علمی در کار باشد. در همین صحنه تکاپی نقدی از محمد مختاری راجع به خانه‌ی ادیبهای غزاله حلزاده خواندم که نمونه‌ی از برخورد سالم نقد نویسی معاصر است. ذهنیت مدون و فیز مختاری فیهه برانگیز است و با راه دور نرویم نقدهای آقای براهنی در طلا در سن آنجایی که متن اثر را می‌کارد و چهره‌ی چند وجهی‌اش را مقابلمان می‌گیرد زیباست، اما این زیبایی گاهی با پتراهایی مثل «چنین در اکل» و «وجه بودای اشرفانی» مخلوش می‌شود و در مقابل با مرحوم اخوان گاهی انجاعات پیرونی اثر مثل غراسان بزرگ را چماق کردن زیبا نیست چه بسا مرحوم با این نوع نقدها و یا برخوردها بود که با خودش هم لج کرد

و پس از سالهای چهل روند رو به رشدش قطع شد. در حالی که آقای براهنی با متن اثر روبرو بود. در همین دو جلد شعر به دقیقه اکنون هوشنگ چالنگی حضور دارد، ایشان یک نسل قبل از ما هستند و مثبت‌ترین نقد البته چند سطر از آقای براهنی راجع به ایشان است. آیا می‌شد امثال ایشان را به موقع کشف کرد و به موقع شناخت و وجوه غالب فرم شعرش و تأثیرش را بر بخشی از شعر جوان آن خطه نشان داد. البته اشاره‌های اندک آقای براهنی راجع به ایشان زیست حال آنکه می‌توانستند نظام آراها و واژگان و ترکیب و نحوی را که متناسب با معنای آنست بیرون بکشند و همچون تابلویی در این روزگار بحرانی به مخاطبین بی سن نشان بدهند. البته قبول دارم که آقای براهنی مجموعه‌ی یکپارچه از برخی از شاعران این دو دفتر ندیده است و قضاوت مشکل است اما همانگونه که اشاره شد نبوده متقدینی به موقع و ثروالیسم حاکم بر برخی نشریات مرکز و ایجاد سلاقی تحمیلی پروان از شعر مانی بود که باعث شد قبل از ۵۷ امثال جزیره‌های شعر و دخترهای شعر دیگر و برون و ... منزوی شوند. منجم به اتفاق برخی از دوستان این دو دفتر متعلق به نسل پس از سالهای ۵۰ هستیم. سه سال بعد از آن با توجه به تحریم اهل قلم و اعتراض به سانسور در هیچیک از مطبوعات آن سالها ظاهر نشدیم تا سال ۵۸، اما فکر ایجاد دفاتری سالم از شعر معاصر ایران در بند وجود یکایک هم‌سلام بود تا این مجموعه‌ها به همت مالی دکتر محیط شکل گرفت که البته زحمت اصلی جمع‌آوری بر دوش خانم سیرانی از شاعران ثابت‌قدم این جریان بود. خردی جمعی برگرفته‌ی از شعر معاصر ایران را ارائه داد. بی‌شعورهای ماههای روآند و در واقع ملاک آثار ماندگار بود و نه اسامی مشهور و می‌پند که هیچکدام از روی دست استاد نوشته‌اند و حضور رویایی و آتشی هم حضور بالنده‌ی شعرشان بود که پیوسته در کنار شعر نوین ایران بوده‌اند و هرگز سهراب گشایان پناه نیانداخته‌اند و هرگز به حاشیه‌ها نگریده‌اند. و اصلاً شرکت تعاونی نبود که هر کسی متاب این عمل سهم خودش را طلب کند و متاب‌ی خام میزانی اغلب دوستان محوری این مجموعه‌ها شهرستانی هستند و در دیرتر از آنند که به دنبال مرجعیت و مرشد بازی باشند. پس می‌پند که قصدی آنچنان در کار نبوده است و آقای براهنی بپرده در پس و پله این جریان به دنبال دست مذهبی می‌گردد.

آقای براهنی در زمینه‌ی اغلب شعرهای

دوستان با جملات و ترکیباتی از قبیل: «وایکاش شعرش صدادارتر بود»، «صدادار بودن کلمات»، «کلماتی حذف نشده‌اند تا سکوتی حضور داشته باشد»، «شعرش ارجاعات درونی ندارد»، «شعرش می‌خواهد فریاد صداداری بزند و شاعر مانع می‌شود» ابزارهای صوتی، جنبه‌ها، تارهای صوتی و غیره با توجه به نظریات زبان‌شناسانه نه سبک ساختارگرایی کسانی چون مویکارسکی و تپیانوف به ابراز نظر پرداخته‌اید که در این‌جا شکی نیست که این مکاتب زیباست اما آقای براهنی فقط و فقط از دید نظام آراها به این شعرها نگریسته است. مکتب ساختارگرایی تحلیلی از مکاتب گسترده و بالنده نقد نوین جهانی است و از سوسور و شارل پالی گرفته تا ماروز و کرسو و رپارن و شکلووسکی و همچنین از مویکارسکی تا تپیانوف را دربر می‌گیرد. البته اعتنا به زبان فردیانه دو سوسور باعث رونق علم زبان‌شناسی در زمینه‌ی سبکها و نقد ادبی شد و همانطور به تریب ساختارگرایی و ساختارگرایی و ساختارگرایی تحلیلی بپروچه آمد اما همه‌ی ایشان زبان را به عنوان پستری یک اثر و یا فرم هنری موره بررسی قرار می‌دهند تا ابعاد معنایی آنرا کشف کنند. رپارن می‌گوید: معیار خود متن است و هرچه با این بافت ناهمخوان است پدیده‌ی سبکی است نقد «دگرهای» بودار توسط روسان یا کوسون و لوی استروس مثال خوبی است تا ساختارگرایی تحلیلی را بیشتر بشناسیم. همان جنبه‌های بالقوه زبان را که باعث شناخت پیام دگرهای می‌شود بر پسری از گفتار فردی بودار که خصیصه‌ی بالفعل زبان او را در شکل ترسیم می‌کند. چرا آقای براهنی در نقد شعر دوستان این دو مجموعه تمام جنبه‌های شعری آنان را مورد تجزیه و تحلیل قرار نداد و فقط مطابق با آخرین دستاورد هایش جنبه‌های صوتی آنرا برجسته کرده است. به قول آقای رویایی وقتی متقدین دانشگاهی ما شکل انتعاف‌پذیر فرم را با قالب یکی می‌گیرند و متقدین روزنامه‌ی ما توصیف متن میکنند از آقای براهنی انتظار بیشتری می‌رفت. لافال سه‌الی چهار شعر این دو دفتر را نقد می‌کرد نقدی که الگو باشد و دربرگیرنده‌ی خصوصیات غالب بر دفترها و نه آنکه حتماً اسمی خاص را ملاک قرار دهد. کار جمعی بود.

ا.ح. آریان پور

محور و ظایف خود

در پاسخ آنچه جناب آقای محمد محمدعلی، نویسنده گرامی درباره لزوم اجتماعی کانون یا انجمن یا شورایی مرکب از داستان نویسان و نمایش پردازان و شاعران و احیاناً سایر اهل قلم منتشر فرموده اند، با نوشتن این مختصر، زحمت افزا می شوم. به نظر من و یارانم که همواره همپوندی مردم را برای بهبود جامعه ضرور دانسته ایم، برپا شدن چنین سازمانی می تواند مفید واقع شود، مشروط بر آن که اولاً به روی همه قلم‌پیشگان داوطلب، صرف نظر از پایگاه فکری و طبقه ای ایشان، گشوده باشد؛ ثانیاً دفاع از حقوق فردی و جمعی انسان‌ها مخصوصاً انسان‌های جهان سوم را محور وظایف خود قرار دهد؛ ثالثاً در تهذیب و تعالی شخصیت‌های اعضای خود که الزاماً باید سرمشق جامعه باشند، بکوشد؛ رابعاً اعضا را برانگیزد که با خلق آثار مردم پرور قهرمان آفرین زندگی ساز از افتخار خدمت به اکثریت زحمتکش مستضعف برخوردار شوند.

توفیق روزافزون اهل قلم را در خدمت به جامعه خواستارم.

۸ آبان ۱۳۷۲

محمود معتقدی

ما و مقوله فرهنگ

نکری و عقیدتی باشد.

باری، همه عاشقان فرهنگ این سرزمین که به نوعی در تولید و اشاعه دستاوردهای ادبی و هنری خود فعالیت دارند، می توانند در این حرکت جمعی مشارکت داشته باشند و از سر حوصله و پختگی لازم و براساس ضرورتها و به دور از تشنه و صمیمیت، به بحث و گفتگوی سازنده بپردازند و از برآیند بحثها به یک جمع بندی نهایی برسند تا برای رسیدن به یک «کانون» منسجم، اندیشه‌های پخته فراهم آید و آیندگان نیز به حقانیت و آزادگی و اهالی امروزه گواهی دهند. گفتنی است که برای رسیدن به یک منشور همه شمول و ایجاد محورهای اصلی و فرعی باید به تعریف و تازهای از شاخصه‌های فرهنگی و دفاع از آزادی چاپ و نشر پرداخت و با احترام به روح قانون و وجدان عمومی به تعیین اولویتها همت گماشت و چراغ قه‌زای پرافرورخت، اکثون و در این برهه از تاریخ، با توجه به تحولات جهانی از یکسو، و روند ارزش‌گزایی تازه بر بنیاد حرکت‌های فرهنگی امروز جامعه از سوی دیگر، جا دارد همه دست‌اندرکاران سبیل فرهنگی کشور به این امر مهم توجه لازم را ملحوظ دارند و در گسترش امکانات فرهنگی (خصوصاً حوزه چاپ و نشر و حقوق مؤلفان) و همچنین تشویق روحیه سالم سازی فرهنگ به منظور ارتباط ما با خانواده فرهنگ جهانی و آشنایی جهان با فرهنگ اصیل و غنی ایرانی - اسلامی این سرزمین آشنا سازند.

تحقق این امر در گرو جدی گرفتن و اعتبار بخشیدن همه اهل قلم به امر تقویت دستگاهی و تحمیل اندیشه‌ها و وفاداری به اصل گفت و شنود و احترام به صاحبان آرا و فرهنگهای مختلف است. جا دارد همه نخبگان فرهنگی به ضرورت بحث در خصوص چگونگی ایجاد چنین فضایی پاسخ مثبت بدهند و با مشارکت حرد در این امر حیاتی به فراهم آوردن مقدمات و تحقق نهادی به نام «کانون نویسندگان ایران» همت گمارند.

شکی نیست که با تشکیل چنین نهادی نه تنها می توان از میراث فرهنگی - هنری کشور در برابر تهاجمات قدرتهای بیگانه به درستی پاسداری کرد، بلکه از این رهگذر می توان به کانونها و نشستهای فرهنگ جهانی و خصوصاً جهان سوم راه یافت و همه ساله در گردهماییهای بین‌المللی اهل قلم نیز شرکت نمود و از این راه به نهادی فرهنگی - حقوقی در سطح جهان تبدیل شد. بنابراین، رعایت دموکراسی و اعتبار بخشیدن به سرشت و سرنوشت آفریده‌های فرهنگی بشر می تواند یکی از آرمانهای بزرگ کشورهای جهان سوم در برابر کلیت جهان امروز باشد. برای حضور و هم‌دلی در مجامع علمی و ادبی جهان، توجه به نهادهای کردن چنین تشکیلاتی می تواند جهان را متوجه ارزشهای فرهنگی و لیاقت اندیشگی ما کند. وقت آن است که رهبران فرهنگی جامعه در کنار هم به بازنگری قه‌زای برسند. جامعه اهل کتاب و فرهنگ به این رویکردها خواهد نگرست، همین.

در جهان امروز، پرداختن و ارج نهادن به مقوله فرهنگ و نهادهای کردن مظاهر آن، یک اصل انسانی - تمدنی است. چرا که حضور در عرصه‌های فرهنگ جهانی، نیازمند شناخت فرهنگ خانگی است و برای رسیدن به چنین شناختی، لازم است چالشهای فرهنگ خودی از ناریه‌های مختلف مورد توجه و تبادل نظر قرار گیرد، تا بتوان با سخنی مشترک، در آستانه فرهنگ جهانی ایستاد و سرافرازان از مفاخر جاودانه آیینها و باورهای مردم سرزمین خود سخن راند. امروزه نمی توان بیرون از این دایره عظیم به حرف خود بسنده کرد و به انکار خرد و غرورمندی نشست. زیرا که جهان اطلاعات و رسانه‌ها، روابط را به شدت دگرگون کرده است و هیچ فرهنگی بی نیاز از بده و بستان یافته‌هایش نیست. لذا برای رسیدن به چنین جایگاهی نخست باید بداییم چه چیزی در انباشت و تولید فرهنگی داریم و تا کجا با دنیای فرهنگها فصل مشترک خواهیم داشت و تا به یکجانبه‌انوسود هستیم و هویت خودمانی داریم.

پاسخ به فراخوان دوست نویسنده - محمد محمدعلی - بار دیگر ضرورت اندیشه کردن در خصوص ایجاد تشکیلاتی صنفی - فرهنگی را به ما یادآور می گردد و چه بسا بررسی ابعاد گوناگون آن از ناریای مختلف خود می تواند محل حرف و سخن همه نخله‌های

حافظ موسوی



سراغ مرا از سکوت بگیر

کوروش همه‌خانی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۶۴ صفحه / ۶۰۰ ریال

این کتاب نخستین دفتر شعر کوروش همه‌خانی است. حجم کم این مجموعه در برگیرنده پنجاه قطعه شعر کوتاه است و یکدستی فضا و زبان شعرها، نشان می‌دهد که شاعر در گزینش و چاپ نخستین دفتر شعر خویش دقت و وسواس لازم را به کار برده است. زبان همه‌خانی در این مجموعه زبانی است نرم و روان، در حد فاصل بین زبان ساده‌ی محاوره‌ای و زبان ادبی، در شانزدهمین شعر این مجموعه می‌خوانیم: غشم خاموش دریا/ چنان من / هزار ترانه از بر کرده است، در شعر چهل و پنج که از لحاظ فرم یکی از شعرهای موفق این مجموعه است می‌خوانیم: بر پیراهنت دست می‌کشم / نبض تو می‌زند / پس کجایی / که نمی‌بینمت؟ / یادم می‌آید / من شعر می‌سرودم / که تو رفتی / و همین بهانه‌ات بود / روزی خواهی آمد / بی‌بانه شعر مرا خواهی خواند / و بر پیراهنت دست خواهی کشید / نبض من خواهد زد / اما مرا نخواهی دید. شعر شصت و سه شکوه‌ای است از چشمهای مسکی دوستان / سنگی اشعار مرا / همین دوستان به سینه می‌زدند. و با طبری تلخ و گزنده همراه است

مقدمه‌ای بر تصوف

دکتر ذبیح‌الله صفا
گهر نشر / چاپ اول ۱۳۷۱
۷۲ صفحه / قیمت ؟

تأثیر تصوف و عرفان بر فرهنگ و ادبیات ایران چنان عمیق و ریشه‌دار است که شناخت درست فرهنگ و ادبیات ایران پس از اسلام بدون شناخت تصوف و عرفان امری دشوار و حتماً غیرممکن است. «مقدمه‌ای بر تصوف» شرح مختصری است بر تاریخ تصوف از آغاز تا دوره صفویه.

دکتر ذبیح‌الله صفا که سالهای درازی را به تدریس و تحقیق در ادبیات فارسی، به ویژه تاریخ ادبیات ایران پرداخته است، در این کتاب، نحوه شکل‌گیری تصوف در فرهنگ و تمدن اسلامی، اصول عقاید فرقه‌های مختلف تصوف، زندگی و آثار مشایخ صوفیه و تأثیر آن بر سیر اندیشه‌های فلسفی و دینی در ایران را، به اجمال مورد مطالعه و بررسی قرار داده است.



اندوه زن بودن

خاطره حجازی

انتشارات روشنگران / چاپ
دوم ۱۳۷۱
۸۳ صفحه / ۵۰۰ ریال

اسدوه زن بودن دومین دفتر شعر خاطره حجازی، شاعر پرکار معاصر است.

موقعیت تحقیر شده اجتماعی زنان، جنگ، وطن و عشق، مضمون اصلی شعرهای این مجموعه است.

حجازی در این مجموعه شاعری است اجتماعی، با زبانی ساده و روایی. زبانی که انتقال سریعتر مفاهیم و ارتباط با بخش وسیع‌تری از خوانندگان را مدنظر دارد: لبک ما زن بودیم / و زنان آن مردان بودیم / پس با امید به بارگشتشان / تنها دست و متکی به اندیشه خودی / خوکها را از کشتزارها راندیم / قبل از کار خانه به کارخانه‌ها رفتیم / شب‌ها کتاب عشق و آزادی خواندیم [ص ۲۲]

در شعر «خلیج من» از این مجموعه می‌خوانیم:

برمی‌خیزم / وانگشتم را روی نقشه می‌گذارم / و تنگه را می‌بندم / و با دستان کرخ، بر پهنه وطن / آسوده می‌خوابم [ص ۶۱]

مکاشفه حوا

خاطره حجازی
انتشارات روشنگران /

چاپ اول ۱۳۷۱
۵۵ صفحه / ۸۰۰ ریال

مکاشفه حوا چهارمین دفتر از سروده‌های خاطره حجازی شامل ۳۱ قطعه شعر است و بین سالهای ۶۸ تا ۷۱ سروده شده است.

در نخستین شعر این دفتر، شاعر، رسالت خویش را به تبلیغ شادمانی و عشق اعلام می‌کند و می‌خواهد از ته دژه‌های عمیق اغم، از شادی سخن بگوید. در سرزمین اندوه و زاری و سده‌های غمبارگی، برای مخاطبینش گونه‌هایی خشک آرزو می‌کند و می‌گوید: من از اصالت گریه بیزارم / و نمی‌دانم کودکم را به کجا ببرم / تا از اندوه قصه‌ها / در امان باشد؟ [ص ۱۱]

خاطره حجازی در این مجموعه نیز اجتماع، جنگ، وطن و عشق را می‌سراید. اما این بار، در این دفتر، گرایش به تفزل پررنگ‌تر است. و همین گرایش تأثیر کمابیش محسوسی را بر زبان شاعر برجای نهاده است: ثابت نمی‌آورم / ظرف اقیانوسم کن!! / انگشتانم را می‌شکنی آخر. [ص ۳۵]

از عشق
چراغی بی‌فروز!

مجموعه شعر

احمد فریدمند



از عشق چراغی بی‌فروز

احمد فریدمند
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۵۹ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

از عشق چراغی بی‌فروز، دومین مجموعه شعر احمد فریدمند، شاعر معاصر بوشهری است.

شعر فریدمند مثل شعر منوچهر آتش و علی‌بابا چاهی، حال و هوای دشتستان، بوشهر، دریا و نخلستانها را دارد: در کوچه‌های درهم تنیده بوشهر / غریبی می‌کنم / دل اما زیر هر پنجره پا سست می‌کند و / در ساز جوانی خویش می‌دمد.

همچنین آمیزه‌ای است از عشق و حماسه: ببیندا آنان که در جنگها نه شهید شده‌اند و نه بازگشته‌اند / کنار رودی ناشناس خم می‌شوند و / چهره باستانی خود را / باز می‌جویند. زبان احمد فریدمند با بیست سال تجربه شعری، زبانی است جافانده و محکم که هم از وزن سود می‌برد و هم از ترکیب وزن و بی‌وزنی - زبانی که واژه‌ها و عناصر بومی، به آن تشخص می‌بخشد.

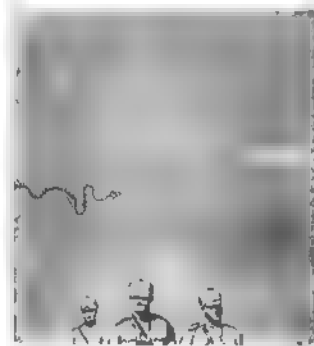
عنوان کتاب برگرفته از یکی از شعرهای این مجموعه است: چه نزدیک و چه دور / به زخمه دمستی برآر و / از عشق / چراغی بی‌فروز

خودآموز روشن‌بینی

تادیوس گولاس
گیتی خوشدل
سازمان انتشاراتی و فرهنگی
ابتکار / چاپ اول ۱۳۷۰

۷۸ صفحه / ۶۵۰ ریال

ایسن کتاب مجموعه‌ای است از نظریات و تجارب نویسنده درباره روشن‌بینی که خود در تعریف آن می‌گوید: روشن‌بینی یعنی هر تجربه‌یی که آگاهی ما را به ماورای مرزهای کنونی‌اش فرا برد. می‌توان گفت روشن‌بینی یعنی این دریافت که مرزی وجود ندارد. یا این شناخت که کل کاینات زنده است. به عقیده نویسنده فرایند روشن‌بینی سبب می‌شود که ادراک ما از سایر موجودات گسترش یابد، به گونه‌ای که بتوانیم همه چیز را به سیمای ارتباطی متقابل و زنده تجربه کنیم. نویسنده همچنین معتقد است که برای روشن‌بین شدن لازم نیست هیچ کاری بکنید و همه تجربه‌های ممکن پیشاپیش در شماست. تنها کافی است این حقیقت را درک کنید که ما موجوداتی برابریم و این کاینات گستره‌ای از روابط است که ما را به هم می‌پیوندد. کاینات هستی واحدی است.



گفته‌های زرد

یاز علی پورمقدم
نشر نی / چاپ اول ۱۳۶۹
۱۹۵ صفحه / ۹۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از یک فیلمنامه، دو نمایشنامه، و سه داستان کوتاه از یاز علی پورمقدم، نویسنده معاصر که پیش از این چهار کتاب (نمایشنامه) دیگر با نامهای، آه اسفندیار مغموم، آینه میا آینه، ای داغم سی روین تن و تیغ زنگار، از او منتشر شده است. یاز علی پورمقدم به اعتبار کارنامه قلمی خود یکی از نماینده‌نویسهای فعال کشور

ماست که آثارش بانوحه به اینکه کمبود متنهای نمایشی جدی یکی از مشکلات اصلی تئاتر کشور ماست، دلگرم کننده و نویدبخش است. پورمقدم در نمایشنامه «مخمل» روابط درونی خانواده یک تیمسار بازنشسته را دستمایه کار خود قرار داده و با درگیر کردن شخصیت‌های خود در موقعیتی ویژه به کنکاش در دنیای درون و روابط پرتعشلی میان آنها می‌پردازد.

گزینه مثنوی مولوی (۱)

دکتر توفیق ه سبجانی

قطره / ۱۳۷۲
۱۶۴ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

گزینه مثنوی مولوی دوازدهمین کتاب از مجموعه گنج ادب فارسی (گزینه‌های ادب فارسی) است. متن گزینه از دفترهای یک و دو و سه مثنوی به تصحیح نیکلون است. بعضی ابیات حذف شده‌اند و برای شرح اشعار به پیش از بیست منبع استناد شده است. کتاب مشتمل بر مقدمه و دوازده بخش است. مقدمه به زندگینامه مولانا اختصاص دارد. در ابتدای هر بخش ابیاتی آورده شده و سپس واژه‌ها و تمیزات و ابیات دشوار توضیح داده شده‌اند.

دکتر سیروس شمسا ویرایش کتاب را برعهده داشته است.

اختلاف تجاری ایران و هلند

دکتر ویلم فلور

نشر توس / ۱۳۷۱
۲۳۴ صفحه / ۲۱۰۰ ریال

اختلاف تجاری ایران و هلند هفتمین جلد از سری جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران است. اختلاف دیرپای تجارتی شرکت بازرگانی هند خاوری هلند با حکومت ایران پس از دوران شاه عباس یکم تا پانزدهمین پادشاه این خاندان موضوع کتاب حاضر است. در فصول این گزارش مستند به بسیاری از رویدادهای تاریخی - اجتماعی این دوران که دوران انحطاط سیاسی اقتصادی و اجتماعی ایران و سپس انحطاط تاگریز سیاسی آن یا دوران انجایی این خاندان پس از شکست و آبادانی کشور در زمان شاه عباس یکم است، اشاره می‌شود.

قرآن و روانشناسی

دکتر محمد عثمان نجاتی

عباس عرب

انتشارات آستان قدس / ۱۳۷۲
۳۸۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

نویسنده در مقدمه شرح می‌دهد چگونه چهل سال قبل که رساله فوق‌لیسانس خود را درباره ادبای حسنی از دیدگاه ابن‌سینا آماده می‌کرد، نه‌چشم به موضوع قرآن و روانشناسی معطوف شد. هر چقدر که چهار دهه از سخنرانی‌های متعددی در این زمینه داشته تا سرانجام در آغاز قرن پانزدهم هجری طی فرصت مطالعاتی که دانشگاه کویت در اختیار وی قرار می‌دهد، کتاب حاضر را می‌نگارد. کتاب مشتمل بر ده بخش است.

مبانی نظریه گروه‌ها

برای فیزیکندها

ا. و. جوشی

دکتر محسن سریشی‌ای

نشر آستان قدس / ۱۳۷۲
۴۳۶ صفحه / ۳۹۰۰ ریال

نویسنده در پیش‌گفتار متذکر می‌شود درحال حاضر کتاب جامعی در سطح مقدماتی برای فیزیکندها وجود ندارد و کوشیده اغلب مطالب لازم دانشجویان دوره نظریه گروه‌ها در مقطع فوق‌لیسانس را گردآوری کند. از جمله این مطالب، فصل‌های برداری، فصل‌های هیابرنت، عملگرها، ضرب مستقیم ماتریس‌ها، گروه‌های توپولوژیکی، همبندی و نگرانی است که دانشجوی رشته فیزیک مجبور است برای تسلط یافتن بر آنها به دپارتمان ریاضی مراجعه کند.

قواعد فهرست نویسی

انگلوامریکن انجمن

کتابداران امریکا و...

رحمت‌الله فتاحی

انتشارات آستان قدس / ۱۳۷۱
۱۰۳۶ صفحه / ۷۰۰۰ ریال

نواهد فهرست نویسی انگلوامریکن برای استفاده در تهیه فهرست‌ها و دیگر سیاهه‌های مورد نیاز همه کتابخانه‌ها، بی‌توجه به اندازه آنها طرح‌ریزی شده است.

این قواعد فهرست توصیفی و شناسه تمامی مواد کتابخانه‌ای را که به طور معمول در زمان حاضر گردآوری می‌شود، در بر گرفته است و ساختار یک پارچه متن موجب تسهیل استفاده از قواعد کلی به سرفه مبتدیان برای فهرست نویسی انواع مواد کتابخانه‌ای غیرمعمول که هنوز ناشناخته است، خواهد شد. مندرجات کتاب شامل قواعد کلی، ناحیه عنوان و شرح [تکرار نام] پدیدآور، ناحیه

جزئیات ویژه (یا نوع انتشار) مواد، ناحیه نشر، توزیع و جز آن، ناحیه توصیف مادی، ناحیه فروست‌ها، ناحیه شماره استاندارد و شرایط دسترسی‌پذیری و آثار ساخته شده از چندین نوع مواد است.

هفتاد سخن (جلد سوم و چهارم)

پرویز نائل خانلری

نشر توس / ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰
۸۴۹ صفحه / ۷۰۰۰ ریال

جلد سوم هفتاد سخن به چهار بخش تقسیم می‌شود. بخش نخست به نکته‌هایی از ادبیات قدیم و بخش دوم به نقل فارسی معاصر اختصاص دارد. بخش سوم خاطرات ادبی نویسنده از صادق هدایت است. عنوان بخش چهارم «هنر» است و عنوان‌های فرعی آن «سفر هشتم سبلاد» و «سرگذشت ماه» و چگونه زمین هارگریز کرده و «قصه اسب شاه».

در بخش اول جلد چهارم به شیوه‌های نو در ادبیات جهان پرداخته شده و عنوان‌هایی چون «تواریخ»، «دادایسم»، «سوررئالیسم» و... به چشم می‌خورد. در بخش دوم به بعضی از بزرگان همچون مالرو، آپولینر، میرابو، سن ژوئن پرس، لورنس و... پرداخته شده. بخش سوم قطعه‌های بلند و کوتاه‌گویی از ادبیات سراسر جهان و آخرین بخش خاطرات نویسنده است.

آلرژی و ایمونولوژی بالینی

دکتر رضا فرید حسینی

نشر آستان قدس / ۱۳۶۹

۵۹۶ صفحه / ۲۴۰۰ ریال

مؤلف در مقدمه متذکر می‌شود «از زمان پیدایش و تکامل علم ایمونولوژی نوین دیری نمی‌گذرد» و در حالی که این علم تواست است آمارگر دگرگونی‌هایی در پزشکی باشد. آلرژی و ایمونولوژی در سال‌های اخیر با چنان وسعت و دامنه‌ای پیشرفت کرده است «به طوری» که تبیین کننده بسیاری از رشته‌های پزشکی شده است.

بعضی از عنوان‌های فصل‌های کتاب عبارتند از: بیماری‌های مقص ایمنی، ریت و آسم، ایمونوتراپی، آلرژی غذایی، واکنش‌های آلرژیک نسبت به داروها و عوامل بیولوژیک، کهیر، آلرژی و حاملگی، آسم و حاملگی، ویروس هپاتیت

روش ذن

اویگن هریگل
ع. پاشایی

ابتکار / بهار ۱۳۶۹

۱۰۷ صفحه / ۶۰۰ ریال

روزی نویسنده به هنگام زلزله‌ای شدید از ناپه‌ریشانی همکار بودایی‌اش متعجب می‌شود. درمی‌یابد او به حالتی از تمرکز عمیق فرو رفته و بدین ترتیب حمله ناپذیر شده است. با این تجربه چشمگیر امید راه پیدا کردن به ذن به آغاز آن بدل می‌شود. هریگل باخبر می‌شود رهایی به ژرفای ذن کساری نه چندان ساده است. چرا که ذن نه نظریه خاص دارد و نه اصول جسمی خاص. او را راهنمایی می‌کنند به یکی از هنرهای روآژرد که سخت زیر نفوذ ذن است تا از راهی کوتاه و کندآهنگ با آن تماس پیدا کند. هریگل کمانگیری را برمی‌گزیند و با تجربه عینی که بدست می‌آورد، کتاب حاضر را می‌نگارد.



آنتولوژی ادبیات امریکای نورتون

برادلی، پیتی، لانگ، پرکینز
تلخیص: عباس زاهدی
کتابخانه / چاپ اول ۱۳۷۲
۶۵۵ صفحه / ۵۰۰۰ ریال

آنتولوژی ادبیات امریکای نورتون یکی از کتابهای مرجعی است که وجودش در بازار کتاب بسیار ضروری بود. بالاخص که با تأسیس واحد درسی تاریخ ادبیات امریکا در رشته زبان و ادبیات انگلیسی جای حالی متن آموزشی آن کاملاً به چشم می‌خورد. اخیراً این آنتولوژی با تلخیص عباس زاهدی به چاپ رسید.

دو جلد آنتولوژی نورتون زندگی نامه و برگزیده آثار ادبیات امریکایی را از آغاز ادبیات آن (قرن شانزدهم) تا امروز در برمی‌گیرد. برخی از اسامی که در آن به چشم می‌خورند عبارتند از: واشنگتن ایروینگ، ناتانایل هاتورن، ادگار آلن پو، هرمان ملویل، والت ویتمن، امیلی دیکسون، مارک تواین، هنری جیمز، استیون کرین، تئودور درایزر، رابرت هراست، شرود اندرسن، ای. ای. کینز، ازرا پاوند، تی. اس. الیوت، آرچی بالده مک لیش، گسترین آن پورتر، افد اسکات فیتزجرالد، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، والاس استیونس، جسان دوس پاسوس، لینگستون هیوز، تسمی ویلیامز، ولادیمیر ناپاکوفه، سال پلو، فلاتری اوکاتر، هنری میلر، آلن گینسبورگ، سیلو مابلت، جان آپدایک و...

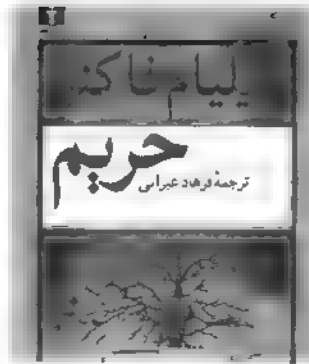
تاریخ آیین بودا (جلد اول مینه یانه)

ع. پاشایی
نشر ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۹
۳۵۸ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

گزارش تاریخی تحول اندیشه بودایی در زمینه تعلیمات فلسفی مکاتب آن موضوع مجموعه تاریخ آیین بودا است. کتاب حاضر جلد نخست این مجموعه است. در بخش اول، کتاب از چینه و چین خاستگاههای آیین بودا سخن می‌رود. شرحی کوتاه بر تمدن دره سند آورده می‌شود. سپس گسترش جغرافیایی آیین در هند و بیرون آن مطرح می‌شود. سه فصل پایانی این بخش به تحول تاریخی مکاتب بودایی اختصاص دارد.

بخش دوم شرح فلسفه مینه پانه است. در پایان کتاب دو افزوده هست که یکی گزارش کوتاه مکتبهای مینه پانه و دیگری بخشی از یک متن کهن بودایی است.

کتاب با چند نقشه و نمودار و نیز تصاویری از هند کهن همراه است که می‌تواند به درک این جهان نگر یاری کند.



حریم

نویسنده: ویلیام فاکنر
مترجم: فرهاد عبرایی
نیلوفر / چاپ دوم ۱۳۷۲
۳۲۱ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

فاکنر، آخرین نویسنده از نسل پوهای سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۵۰ آمریکاست که به شهرت رسید. عده‌ای دیرشناخته شدن فاکنر را در سبک پیچیده وی می‌دانند، اما حریم از زمره کارهای اوست که از سرم محسوس شیوه رمان، با کارپردی استادانه از تکنیک تعلیق، پیروی می‌کند.

تم و زمینه اصلی کار، به روال همیشگی فاکنر، زوال و یأس آمیخته به فساد اهالی جنوب آمریکاست. مکان در همان محیط خیالی میوکاپاتوفا و دو شهر صغیر و جفرسون می‌گذرد که این اسامی برای خوانندگان کارهای فاکنر، آشنا هستند.

طرح اساسی داستان بر پایه حوادث سنتی می‌گذرد که رفته رفته در انتهای داستان به همدیگر پیوند می‌خورند. ذهنیت آشفته نویسنده، پرداخت بیشتر در ایجاد فضاهای مرسوم روایی را گرفته است. اما انجام و یکدستی اثر، برای علاقه مندان جذاب خواهد بود.

ترجمه این کتاب از تلاشهای مؤثر فرهاد عبرایی است تا به خاطر بیاوریم که فاکنر نویسنده‌ای است که همیشه از او چیزها آموختیم.

فرهنگ مردم سروستان صادق همایونی

به نشر / چاپ دوم ۱۳۷۱
۶۳۸ صفحه / ۳۴۵۰ ریال
نخستین چاپ فرهنگ مردم سروستان به حدود بیست سال پیش

برمی‌گردد. مؤلف در آغاز کتاب توضیح می‌دهد با این که گذشت دو دهه موجب تغییرات بسیاری در آداب و رسوم مردم سروستان شده، اما در چاپ جدید تغییر چندانی در متن نوشته‌ها نداده است.

انجوی شیرازی در مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته، ضمن صحنه گذاشتن بر تلاش‌های ناصر همایونی و ارزش این مجموعه، تاریخچه‌ای از فعالیت‌های مشابه عرصه می‌کند و به خصوص بر کوشش صادق هدایت در این زمینه تأکید می‌ورزد.

در سه بخش اصلی فرهنگ مردم سروستان زندگی مادی، معنوی و اجتماعی مردم آن ناحیه تشریح شده است. تذکره روایی که به مؤلف یاری رسانده‌اند، واژه‌نامه، فهرست اعلام و نظریات مندرج در مطبوعات درباره چاپ اول کتاب در انتهای فرهنگ مردم سروستان آورده شده است.

ساموئل خاچیکیان (یک گفت و گو)

غلام حیدری
نگاه / چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۴ صفحه / ۲۸۰۰ ریال

گفتگو کنند در یادداشت ابتدای کتاب می‌نویسد:

« در میان آثار نوشتاری مربوط به سینمای ایران این نخستین باری است که کتابی سراسر گفتگو با یک فیلمساز ایرانی منتشر می‌شود. »

این کتاب حاصل چهل ساعت گفت و گو با ساموئل خاچیکیان فعال ترین سازنده فیلم فارسی است که از سایه روشن های زندگی هنری خویش پرده برمی‌دارد و حاصل چهل سال فعالیتش را در عرصه سینما بازگو می‌کند.

کتاب نه تنها به منزله یک تاریخ نگار سینمایی عمل می‌کند بلکه حاوی مطالب فنی و تکنیکی است که برای علاقه مندان خالی از لطف نخواهد بود.

شناسنامه فیلمهای خاچیکیان که شامل معرفی فیلمها و خلاصه داستان آنهاست. بخش دوم کتاب را تشکیل می‌دهد.

علی مهناکلی

کتابشناسی توصیفی لغت‌نامه‌های تخصصی (انگلیسی - فارسی فارسی - انگلیسی)

مؤلف: زاهد بیگدلی

ویراستار: محمد محمدعلی

مرکز اطلاعات و مدارک علمی

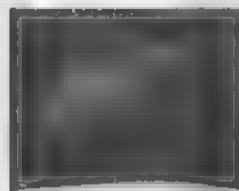
ایران / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۵۳ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

این اثر که در نوع خود اولین نمونه در زبان فارسی است، از دو جنبه، لغوی و فیزیکی - به بررسی توصیفی ۱۸۲ لغت‌نامه تخصصی می‌پردازد. توصیح کامل و مبسوط هر یک از جنبه‌ها و نیز نحوه بررسی‌های به عمل آمده همراه با جداول روشنگر، توسط مؤلف در مقدمه مطرح شده است. تدوین کننده واژه‌نامه موضوعی با دو مشکل اساسی رویاروست. کدام واژه را در واژه‌نامه خود بگنجانند و چه مصادی یا برگردانی برای هر واژه برگزینند. مشکل اول به انبوهی از واژه‌ها و اصطلاحاتی مربوط است که مرتباً ابداع می‌شوند. مشکل دوم کثرت معانی و کثرت برگردانهایی است که برای هر واژه یا اصطلاح پیشنهاد شده است. در مقدمه این کتاب ذکر شده فرهنگدان ایران (مصوب ۱۳۱۴) بسا نظرات متفاوت و بسماً مخالفی پیرامون شیوه کنار و چگونگی انتخاب یا ساخت واژه‌های فارسی در مقابل واژه‌ها و اصطلاحات بیگانه روبرو بود. محمدعلی فروغی که سرپرستی فرهنگستان را به

عهده داشت هدف فرهنگستان را «پیراستن زبان از الفاظ نامناسب خارجی» تعیین نمود و سعی کرد از افراط و تفریط جلوگیری کند. فعالیت فرهنگستان در سال ۱۳۲۰ عملاً متوقف شد. در سال ۱۳۴۹ «فرهنگستان زبان ایران» به وجود آمد و نشریات شماره ۱ و ۳ و ۵ به ترتیب با عناوین: بخشی از واژه‌های آموزشی و صنعت گساز، بخشی از واژه‌های علوم اجتماعی و بخشی از واژه‌های رایج‌های (کامپیوتری). که برخی از واژه‌های فرهنگستان زبان ایران مورد توجه قرار گرفت. فعالیت این فرهنگستان نیز قبل از دهه شصت متوقف شد و فرهنگستان زبان و ادب فارسی در سال ۱۳۶۸ تأسیس گردید.

بر لبه‌های برفی زمین



بر لبه‌های برفی زمین

اقبال معتمدی

داریوش / ۱۳۷۲

۷۹ صفحه / ۱۱۰۰ ریال

بر لبه‌های برفی زمین دومین مجموعه شعر اقبال معتمدی، شاعر نوپرداز معاصر است. معتمدی که در شعر کلاسیک نیز دستی دارد و دهری از سروده‌های کلاسیک خود را برای چاپ آماده کرده، در این مجموعه دارای زمانی است فارغ از اوزان

عروضی که بیشتر به حوزه‌های موسیقایی و ازگان نظر دارد. زمانی که اغلب اجازیه و ورود واژه‌های صولی و غیر ادبی را به شاعر نمی‌دهد و با استفاده از عناصر زمانی و واژه‌های تثبیت شده، خلق فصاحتی و شاعرانه ویرطین را هدف می‌گیرد. شفاعت سپهر نیلگون / گواهی علفزار بارور از تخم باورها / شراره آذرخش / و خراشی سپید قام / بر دیواره غار تیره حافظه / خیزدن روشنائی شهید / بر هزارتوی خزه پسته ذهن / شرح تاریکی، خود / شعله می‌زند بر جان / صیوری سمج خرد / قارقار کلاغ فاش، بر آشیانه بهت / سقوط پیوسته در کابوس...)

برزخ - ص ۶۸ و ۶۹

نخستین مجموعه شعر اقبال معتمدی با نام سایه‌ها و سنگها در سال ۱۳۷۱ چاپ و منتشر شده بود.

حافظ موسوی

یک گل سرخ برای امیلی

نجف دریابندری

نیلوفر / چاپ سوم ۱۳۷۲

۲۴۵ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

سه داستان اول مجموعه یک گل سرخ برای امیلی در پیش از سال ۱۳۳۲ و سه داستان دیگر در پاییز ۱۳۶۲ ترجمه شده‌اند. سی سال فاصله بین برگردان این داستانها به یقین در کیفیت کار مشهود است. اما دو مورد خود داستانها دریابندری طی یادداشتی متذکر می‌شود:

«در شش داستان این کتاب مانند باقی داستانهای شناخته‌شده در سرزمین «یوگنا پاتوقا» روی می‌دهد. این سرزمین جایی است خیالی در شمال سرزمین می‌سی‌سی‌پی که فاکتور نه تنها حدود آنرا دقیقاً معین کرده، بلکه نقشه‌ای هم از آن کشیده است که همه شهرها و روستاها و رودها و کوه‌های آن را نشان می‌دهد و زیر آن هم نوشته شده است: منحصرأ متعلق است به ویلیام فاکتور.»

آیت عشق

گلرخسار

ناشر: فرزین دوستدار

چاپ اول ۱۳۷۱

۱۸۷ صفحه / قیمت ؟

این مجموعه انتخاب و ویرایش دکتر تورج اتابکی از سروده‌های گلرخسار شاعر تاحیک است. او هدف خود از انتشار این دفتر را آشنایی ایرانیان با شعر تاجیک عنوان می‌کند و در مقدمه می‌نویسد: «از بی دیدارهای یابی‌ای که در تاجیکستان یا اروپا داشتیم، از میان انبوهی از شعرهای او که به خط سیریلیک و در چندین دفتر به چاپ آمده، شعرهای این دفتر را برگزیدم و به خط فارسی درآوردم. اما همه جا سلیقه او را حتماً در رسم الخط به دیده گرفتیم.»

«هیکی از سنگ پر تاب» نمونه‌ای

از سروده‌های گلرخسار است:

به یاد شهرت کاهده زن / به یاد معبد و عابد زن / به یاد مستند گم کرده زن / منی که مخزن شاهانه دارم / ز سنگ مردها افکنده سویم، / برای خویش / هیکل / می‌گذارم

فرمانروایان گیلان

ل. رابینو

ترجمه: پ. جبکتاجی - دکتر

رضامدنی

نشر گیلکان / باب دوم ۱۳۶۹

۲۲۸ صفحه / ۸۰۰ ریال

فرمانروایان گیلان ترجمه‌ای است از چهارگفتار تحقیقی از رابینو که درباره تاریخ گیلان نوشته شده است.

عنوان گفتار اول «فرمانروایان لاهیجان و فومن» است که دو پیوست ذکر مآخذ مورد استناد مؤلف و توضیحات را داراست.

عنوان اصلی گفتار دوم «فرمانروایان گیلان» است. توضیحات و سال شمار تاریخ گیلان پیوست این گفتار را تشکیل می‌دهد.

«خاندان فرمانروایان بومی گیل و دیلم» عنوان گفتار سوم است که تواریخ نیافته گیل و دیلم و گیل گیلان ضمیمه آن است.

عنوان گفتار چهارم «توصیف از گیلان در زمان مولان» است. ابتدا مرهاشمیان



ساعت سرمستی
هیو پرت ریوز



ساعت سرمستی

هیو پرت ریوز
قطره / چاپ اول ۱۳۷۱
۳۳۹ صفحه / ۲۸۵۰ ریال

شعری از بودلر، خود را سرمست کنید، سرمست شراب یا شعر با فضیلت یا هر آنچه که مایلید، ولی زینهار که خود را سرمست نکنید، الهام بخش نگارنده در انتخاب عنوان کتاب حاضر بوده است. در فصلهای کتاب نویسنده می‌گوید به زبانی ساده آنچه را که علم برای درک تب سازماندهی ماده عنوان می‌کند، بیان دارد. ریوز بر این اعتقاد است که همه چیز چنان پیش می‌رود که گویی نوع انسانی به سریعترین و هوشمندانه‌ترین شیوه ممکن موجبات انهدام نهایی و قطعی خود را تدارک می‌یهند، درواقع بشر با بعد تازه‌ای از بی‌مفهومی مواجه است. مرحله نخست از بی‌مفهومی همان است که سازتر و کامو بدان پرداخته‌اند. مرحله دوم آن کشف این واقعیت است که اصل پیچیدگی در نهایت امر به قربانگاه جنگ هسته‌ای می‌انجامد. اما فاجعه اجتناب ناپذیر نبوده و همان طور که منظور بودلر فرار از واقعیت نیست، می‌توان در شور و شینگی زندگی کرد. بیداری در سرحوشی مؤثرترین پادهر علیه تمام مراحل بی‌مفهومی است.



است که به نقش هیجان و احساس در زندگی و بازتاب آن در هنر و ادبیات پرداخته شده است. دکتر احمدی می‌نویسد: تجلی احساسات سرایندگان، داستان نویسان و هنرمندان را می‌توان به روشی در آثارشان مشاهده کرد و به جرات می‌توان اذعان داشت که نوشتار و گفتار آنان آینه تمام نمای روح حساس آنهاست.

شرح زندگانی بسیاری از فرهیختگان برجسته تاریخ را می‌بایستی در آثارشان جستجو کرد. در آنجاست که محرمانه ترین رازها و اغترافات این نام آوران نمایان می‌شود. داستانهای صادق هدایت، پروین فکری غم و اندوهی است که سوف وار بر زندگی وی سایه افکنده بود. ...



ذن در هنر کمانگیری

اویگن هریگل
ع. پاشایی
ابتکار / چاپ اول ؟
۱۱۱ صفحه / ۶۰۰ ریال

اویگن هریگل که در فاصله دو جنگ جهانی در دانشگاه توکیو به تدریس فلسفه اشتغال داشت، خود عمیقاً به نظر و عمل آیین بودایی ذن دست یافت. می‌گوید عارف ذن شود و از همین رهگذر بود که شش سال به تربیت سخت استاد ذن سرمبرد. شرح این تجربه موضوع کتاب ذن در کمانگیری است.

سوزوکی در پیشگفتاری بر کتاب می‌گوید: «هدف از آموزش کمانگیری فقط مقاصد عملی یا بهره‌مندی‌های زیبایی‌شناختی محص نیست، بلکه مقصود از آن تربیت جان است که به راستی تماس جان است با واقعیت نهایی. ... از این رو کمانگیری را فقط برای نشان دادن رنسی نمی‌آموزند، همینگونه‌اند شمشیرزن و رقصنده که آن نه برای چیرگی بر خصم شمشیر می‌گیرند و این نه برای به تماشا گذاشتن برخی حرکات موزون تن می‌رقصد. در این مقام دل او نعمت باید با بی‌دلی یا ندانستگی همنوا شود.»

قبایل و عشایر عرب خوزستان

یوسف عزیزی بنی طرف
مؤلف / چاپ اول ۱۳۷۲
۱۹۶ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

تاکنون از بنی طرف حدود ۱۵ جلد کتاب در زمینه‌های مختلف داستان، پژوهش‌های اجتماعی و ترجمه به چاپ رسیده است. در کتاب حاضر به قبایل و عشایر عرب خوزستان، آیین فصل در میان آنها، سیکل جایگزینی اهواز و حویزه در مرکزیت خوزستان، شمر مردم عرب و انواع آن، ابزارهای موسیقی و نمایش پرداخته شده است.

فصل شعر شامل فهرستی از نام شاعران، ادیبان، و فتهای حویزه و دورق، نمونه‌هایی از شعر عامیانه، موال، هوسه، المیر، عتاب، مباره، الحدو، الرکیان، النایل، الدرسع، الریحانی، و... است. در فصل موسیقی عنوان شده موسیقی عرب وامدار بعضی از انواع شعرش است و گروه‌های آوازخوان با ادوات و آلات موسیقی عربی کار می‌کنند. ابزارهای موسیقی محلی نیز معرفی شده‌اند. در پایان نیز شرح مختصری از دو نمایش عرب یعنی تمثیلیه و تمزیه عرضه شده است.

۱۹ عکس زینت بخش صفحات پایانی کتاب است

هیجان، احساس و ارتباط غیرکلامی

دکتر جمشید احمدی
راهگشا / چاپ اول ۱۳۶۹
۱۳۰ صفحه / ۶۰۰ ریال

تاکنون از دکتر احمدی کتابهای وسواس و درمان آن (دو توبت چاپ)، رفتار درمانی (سه توبت چاپ)، منتشر شده است. سومین کتاب او به پنج فصل تقسیم شده و در آنها نظریه‌های موجود در مورد هیجان، ارتباط شخصیت و هیجان، ارتباط و رفتار غیرکلامی، درد و ارتباط آن با هیجان مورد بحث قرار می‌گیرد. شاید جذابترین فصل برای علاقه‌مندان به ادبیات فصل نخست

صدای شالیزار

به کوشش رحیم چراغی
گیلکان / چاپ اول ۱۳۶۸
۱۵۲ صفحه / ۸۰۰ ریال

صدای شالیزار دفتر اول از مجموعه ۷ محصول است که نشر گیلکان برای معرفی فرهنگ اجتماعی - زراعی مردم شمال ایران منتشر کرده است. این مجموعه زیر نظر م. پ. جگنجایی سردبیر نشریه گیلکان و به کوشش رحیم چراغی گردآوری شده است. عناوین و نویسندگان مقالات این دفتر عبارتند از:

بجار و بجار کاری در ترانه‌های
گیلکی / محمد بشرا
برنج از درو تا پلو / محمود
پاینده
اوزان و مقادیر در کشت برنج /
م. پ. جگنجایی
افسانه کله کچله‌ی و مناسبات
شالیزار / رحیم چراغی
جنبش‌های دهفانی در عصر
پهلوی / هوشنگ عباسی
ترانه‌های شالیزار / علی عدلی
پیشینه دیبرهای برنج
عبدالرحمن عمادی
برنج و برنج‌کاری در فرهنگ
عامه / دکتر احمد کنایی
حلوله شالیکاران در موسیقی
گیلان / عبدالله ملت پرست

چند سید زراعی، چند شعر
گیلکی سروده محمد ولی مظفری
کریم مولاردی‌بخانی و غلامحسین
عطیمی و چند عکس از مراحل
مختلف شالی‌کاری پایان بخش این
مجموعه است.

همت و تلاش سال‌های اخیر
گیلک‌ها در معرفی و اشاعه فرهنگ
عی خود ستودنی است.

تعلیم و تربیت جهانی در قرن بیستم

امان الله صفوی
قطره / چاپ سوم ۱۳۷۲
صفحه ۵۷۸ / ۵۸۰۰ ریال

• چاپ سوم کتاب حاضر با تجدید نظر اساسی در محتوا و ساختار آن صورت گرفته است. بدین ترتیب که با استفاده از منابع جدید، امپاتی بیشتری با سر فصلهای مصوب درس آموزش و پرورش تطبیق داده شده است تا نیاز دانشجویان به اطلاعات و داده‌های مربوط تأمین گردد. •

کتاب مشتمل بر دو بخش و چهارده فصل است. بخش نخست بر مبنای کتاب پروفیسور آدولف بی پر تدوین یافته و به نظریه پردازان و مبانی نظری تعلیم و تربیت در قرن بیستم اختصاص دارد. در این بخش بیش از پنجاه تن از چهره‌های درخشان تعلیم و تربیت و دانشمندان علوم اجتماعی صحرایی و اندیشه‌هایشان تشریح شده است. بخش دوم از چهار قسمت تشکیل یافته و روند تکوینی و تطبیقی سازمان آموزش و پرورش قرن بیستم و تحولات تاریخی آن به شیوای تحلیلی مورد بحث قرار می‌گیرد.

کم توسعه‌ی اقتصادی اجتماعی

دکتر فریبرز رئیس دانا
قطره / ۱۳۷۱
۳۶۶ صفحه / ۳۳۵۰ ریال

مسئله توسعه نیافتگی یا کم توسعه‌ی اقتصادی - اجتماعی و الگوهای توسعه از جمله مقوله‌های اصلی و محوری مورد بحث روشنفکران، سازمانهای سیاسی و دولتمردان کشورهای جهان سوم است. گرچه مقوله‌های اقتصادی، مقوله‌هایی فنی و تخصصی است، اما از دیرباز بسیاری از روشنفکران و جوانان پرشوری که از ناپساوانیهای اقتصادی اجتماعی جامعه رنج می‌برند، به مطالعه متون و مقالات اقتصادی که حتی المقدور با زبانی ساده تر و غیر تخصصی تر نوشته شده باشد، تمایل نشان می‌دهند.

دکتر فریبرز رئیس دانا که یکی از کارشناسان صاحب نام بررسی‌های اقتصادی کشور است، طی ده سال اخیر با انتشار مقالاتی محققانه و در عین حال ساده

و عامه فهم به این نیاز و عطش جوانان و روشنفکران به درک علل مشکلات اقتصادی اجتماعی کشورهای پیرامونی - خصوصاً ایران - پاسخ گفته است.

کم توسعه‌ی اقتصادی - اجتماعی مجموعه‌ای از چهارده مقاله سودمند و خواندنی است. این مقالات عموماً دارای جنبه‌هایی آموزشی، زبانی تحلیلی و آماری ساده هستند که پیرامون مسایل کشورهای کم توسعه و خصوصاً ایران نگاشته شده‌اند.

حافظ مرسوی



دستور زبان داستان

احمد اخوند
فردا / چاپ اول ۱۳۷۱
۳۱۵ ریال / ۴۰۰۰ ریال

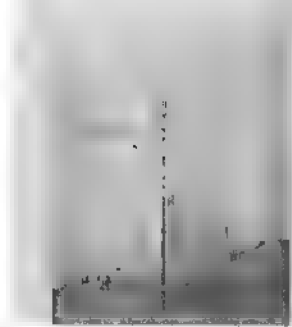
اخوند در مقدمه، هدف اصلی از نگارش این کتاب را آشنا کردن خواننده فارسی زبان با دیدگاههای زیانسناسی جدید و روایت شناسی درباره ساختار قصه عامیانه و داستان عنوان کرده است.

سه محوری که تشکیل درونی دستور زبان داستان را در حوزه اقتدار خود دارند، عبارتند از: راوی، شخصیت و طرح. هر یک از این سه عامل خود دارای اتماری اند که مؤلف نظریه‌های مختلف را به طور فشرده

درباره آنها مطرح کرده است. راوی: روایت شناسی، روایتگران، دستور زبان روایت، شخصیت: نام شناسی داستانی، ساختارهای شخصیت، طرح: دستور زبان طرح، تحلیلی زیانسناسی از ساختار قصه عامیانه و...

در بخش پیوست ها ترجمه دو مقاله « دستور زبان روایت » و « روایتگران » از تودورف « تحلیلی زیانسناسی درباره ساختار قصه عامیانه » از ویلاتن و « قهرمانان قصه حماسی ایرانی » از کراسنولسکا آورده شده است.

آرش جودکی
دریا تعبیر خواب‌های ماست



دریا تعبیر خواب‌های ماست آرش جودکی

نشانه / چاپ اول ۱۳۷۲

۹۳ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

نخستین سروده دفتر دریا تعبیر خواب‌های ماست بیانگر تلفی سراینده از شعر است:

شعر

تعبیر خواب‌های کلمات است
اشاره به آن خورشید فروزان
که از پس اشاره سیاه می‌شود
دلتنی برای آن گل
که در نرویدن می‌روید

جودکی با این سر آغاز نشان می‌دهد زبانش استعاری است. گرچه اندک تمایلی به شطح دارد، اما برپای از تصنع شنیده نمی‌شود و سروده‌ها به نرمی بر ذهن می‌نشینند:

از طلوع مطمئن زن
در آسمان خلقت
خورشید کدر شد
و در تابستان میان دو تن
دیگر به کشف آتش نیاز بود

معماری راز
آغاز شد

(لحظه ملاحظه ۱۸)

مرکب کلام
دروادی نگاه
به ناگاه رم کرد

عشق

بلاغت لکت بود

هنگام که مرکب پیچوده

خسته بازگشت

یار غروب کرد

هجران

اندوه فصاحت بود
(فلات ناپیدای وصل ۲)

تا اینجای دفتر، شاعر تعریفی از شعر عرضه و با سرودن آن را عملی کرده، سپس از اسارت زمان خارج شده و به اسطوره رسیده، حال می‌خواهد بگوید سرچشمه شعرش کجاست. از تمثیل بهره می‌گیرد. نام بازده شعر را خاطرات ملوان ساکن کویر می‌گذارد و به تمامی از دریا می‌گوید. از دریای بی‌کرانه و بی‌زمانه ضمیر ناخودآگاه.

دریا

دریای همواره قدیمی و همواره
حادث

با مخلوقات همه تن موج

که مشتاق می‌شکند بر کرانه مرگ

تا بر جهنم دیگر باره از روان تو

پلند تو و بر تو

دریای لذت پر پیچ و تاب

دریای متجلی

به آینه بی‌تاب ذهن یک حباب

دریای نهنک و رنگ

این ملوان ساکن کویر را

به قلاب خرق صید کن

(۲)

عناصر تصویری شعر نخست دفتر، بیت شعر لحظه ملاحظه و هشت شعر فلان ناپیدای وصل مشترکند: آب، ابر، باران، آسمان، ماه، خورشید، شب، پاییز، گل، برگ و رنگ‌ها. اما شعر ششم مجموعه فلان ناپیدای وصل است و پیش در آمدی برای ورود به فضایی دیگر در دسته شعرهای بعدی. عناصر تصویری درده شعر مجموعه بی‌تاب آینه جذاب مربوط به انگاره‌های ازلی است: هو، چاه، حیانت برادر، کشی و دریا. مکان‌ها نیز اساطیری اند و خیال‌انگیز: مصر، هند، خاور دور.

الهام مهویزانی

دانش اساطیر روژه باستید

جلال ستاری /
نشر توس / ۱۳۷۰
۱۳۲ صفحه / ۹۵۰ ریال

کتاب مشتمل بر هشت فصل است. در «نظریات» تاریخچه علم اساطیر ذکر شده است. عنوان فصل دوم «دوران کلاوی و دانش اساطیر» است. در «تاریخ» چند تعریف از اسطوره عرضه شده است. عنوانهای دیگر فصلها بدین قرار است: از روانشناسی جمعی تا پدیدارشناسی، روایت اسطوره، استنتاجات در زمینه روششناسی، زیرساخت و روستا، دانش اساطیر و مردم شناسی. در پایان کتاب کتابشناسی و تکلمه مترجم (ترجمه پارههایی از مقاله اوگنی متسکی بر دومین چاپ کتاب ساختشناسی قصه ولادیمیر پراپ) افزوده شده است.

آیین میترا
مارتن ورمازن
بزرگ نادرزاده
نشر چشمه / ۱۳۷۲
۲۳۹ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

مترجم در یادداشتی بر کتاب چنین نگاشته: بنای این تألیف بر توصیف و تشریح بقایای آثار و اطلال آیین مهری در اروپا نهاده شده و نویسنده صرفاً به ذکر مشاهدات حوش و با نقل کشفیات پژوهشگران پیش از خود اکتفا کرده و از تفسیر و تأویل و نظریهپردازی تا حد امکان دوری کرده است.

برخی از سرفصلهای کتاب عبارتند از: میترا در ایران و هند، نامدارترین فتوحات میترا، اطرایان میترا، آسانه میترا، میترا و ایزدان همراه او، مسئله زنده آیین میترا و شریانی آدیمزاده، سرودهای مقدس و... در انتهای آیین میترا کتابشناسی و ۱۸ عکس ضمیمه شده است.

زنگ پایانی
بهنام مختاری
انتشارات شیراز / چاپ اول
۱۳۶۹
۱۰۲ صفحه / ۵۰۰ ریال

کتاب مشتمل بر دو قصه «مفرکیست؟» و «رنگ پایانی» است که با زیبایی گرازشگونه به سبایل اجتماعی چون مواد مخدر و پیامدهای آن و «هشنگهای خیابانی و ازدواج» میپردازد. نویسنده در مقدمه کتاب، وقایع و شخصیتهای قصه «زنگ پایانی» را واقعی و هدف

نوشتن کتاب را دادن آگاهی به خوانندگان عنوان کرده است

صدای فاصلهها

پوران کاوه
انتشارات گنجینه / ۱۳۷۰
۱۲۸ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

این کتاب شامل شعرهای سالهای ۶۵ تا ۷۰ شاعر است.

صدای فاصلهها ۶ بخش «مجموعهنام»، «رستان بوده»، «من و تو»، «گرمای»، «شانه» و «برای تو» را دربرمیگیرد. هر یک از این بخشها را شعرهایی سپید، کلاسیک، نیمایی و سپهریوار و اشعار نیمایی دیگری تشکیل دادهاند که یادآور ارم و فضای شعرهای رمانتیک دهه ۴۰ است.

اما شاعر در آفرینش تصاویر زیبا با شعر سپید موفق تر است. شعر «رستان بوده» را از این دفتر میخوانیم:

همه دور هم چای شدم / درخت و من و پرنده
و باد / خورشیدی را تقسیم کردیم / درخت مهم
بیشتری برد / پرنده با شادی برایش آواز خواند /
و باد نمره زان / دو یک چشم بهزدن / مهم مرا
با خود برد

بمباران
محمود بدرطالعی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۱
۶۸ صفحه / ۷۰۰ ریال

مشکلات ناشی از جنگ راه می‌شکند همه ما می‌دانیم و حس کرده‌ایم. اما متأسفانه دردها و رنج‌هایی که در طول هشت سال جنگ بر شانه مردم سنگینی می‌کرده کمتر به صرعه داستان‌نویسی راه پیدا کرده است. بسیاریان با نگاهی واقع‌گرا و بی‌پیرایه سعی در نشان دادن گوشهای «هرچند کوچک» از این ورنها دارند. مطلبی که در یکی از شهرستانها تدریس می‌کنند، در سال ۶۵ زمان بمباران شهرها، در یکی از بیمارستانهای خصوصی تهران گوشش را به علت چسبکی شدن عمل می‌کند. در دوران نقاهت، شهر او نیز بمباران می‌شود...

از این نویسنده قبلاً مسائل میش (سال ۱۳۵۶) منتشر شده است.

دوم خرداد پنجاه و دو
محمدرضا پورجعفری
۱۳۷۲

۱۸۷ صفحه / ۲۱۰۰ ریال

دوم خرداد پنجاه و دو روایتی از زندگی، میرزه و مرگ است. داستان با تعقیب «شراد اسپیتانی» توسط مأمورین آغاز می‌شود و با اعدام او پایان می‌یابد. در این میان نویسنده پیش از داستان‌سرایی، سعی در ترسیم فضای سیاه و غم‌آلود شکنجه‌گاههای سلاواک و مقاومت قهرمانانی دارد که تنها سلاحشان ایمان به آرمان است. آرمانی انسانی که سر آخر همه آنها را به یک قطعه می‌رساند: مرگ.

نویسنده با شیوایی ذهنی قهرمانش را به هنگام شکنجه و مرگ با درخت و سنگ و پرنده و آب یکی می‌کند و بدین ترتیب به آنها حیاتی همسنگ زمین می‌بخشد که تا پایان عمر آن نیز ادامه خواهد داشت. او در پیشگاه مرگ همه را یکی می‌داند و برای ثانوانی نوع انسان به انداز قهرمان بودشی ارزش قابل می‌شود.

داستانهای اولونا
ایزابیل آکنده / ترجمه علی
آذرنگ
ناشر: چاپ اول / ۱۳۷۱
۳۳۵ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

داستانهای اولونا البری از نویسنده توانایی شیلیایی ایزابیل آکنده است. کتاب از ۱۹ داستان کوتاه تشکیل شده که در تمامی آنها اوضاع و احوال ناپایدار سیاسی، اجتماعی آمریکای لاتین را می‌توان حس کرد.

در این کتاب، ایزابیل آکنده با احساسهای رئالیستی خود دست به آفرینش لحظاتی زده که اکثر آنها، بی‌شک در یادها می‌ماند. در یکی از داستانهای کتاب با نام «و ما از خاک زاده‌ایم» روایت انسانی و بسیار زیبایی رویکردی، یک خبرنگار تلویزیونی یا دخترترک سیزدهساله‌ای را می‌خوانیم که بر اثر فقر طبیعت در یک قدمی مرگ است. اما تلاش خبرنگار برای نجات دخترک به علت بی‌توجهی مسئولین و دیگر آدمها راه به جایی نمی‌برد.

در شب ایلاتی عشق
خاطره حجازی
انتشارات روشنگران / ۱۳۷۱
۲۴۷ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

در شب ایلاتی عشق یکی از آخرین نوشته‌های خاطره حجازی، نویسنده و شاعره معاصر است. نویسنده در این کتاب با یکی از طوایف لرستان

در اواخر دوره قاجاریه و اوایل روی کار آمدن حکومت رضاحان همراه می‌شود و شرح زندگی، جنگها، آیینها، باورها، آسانها و سرانجام شکستشان را بازگو می‌کند. رسانه‌های سرز پرگهر، آینه‌های جهان و مجموعه‌های شعر، بام من و آندوه زن بودن و مکاشفه خورا و مجموعه داستان چراغها از دیگر آثار همین نویسنده است.

صدف تنهایی
ترانه سهراب
روشنگران / ۱۳۷۲
۱۴۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

مسئمن بهبهانی در مقدمه‌ای بر این دفتر می‌نویسد:

«خواهرم سالهاست که از اجتماع و به خصوص اجتماع ایران گسسته است و در محیط خانواده و معاشرتهای دوستانه و حساب شده خود را محصور کرده است. هرگز شاهد یک جدال خیابانی یا یک گفتگوی فوری، خانه‌ای نبوده است. گذارش کمتر به جوب شهر افتاده است. بنابراین شعرش در همین محیط بسته رشد کرده و بالیده است. یک سفر، یک دیدار، یک شاخه گل از دست لرزنده، یک مکالمه با همسر، یک کلمه، یک قهر، یک آشتی می‌تواند برای او الهام بخش شعر باشد و این خود ملموسانی است که اکثر مردم و بیشتر زنان خانواده با آن رویاروی هستند. به این ترتیب شعرش برای اکثریت قابل فهم است. شیوایش دوبیتی‌های به هم پیوسته یا غزل است. ندرتاً نیز مثنوی دارد»

گزینه رستم و اسفندیار
دکتر حسن انوری
قطره / ۱۳۷۲
۱۴۸ صفحه / ۱۷۰۰ ریال

گزینه رستم و اسفندیار دومین کتاب از مجموعه گنج ادب (گزینه‌های ادب فارسی) است که تاکنون نزدیکاً به بیست مجلد آن به دست دکتر جمهر شمار و دکتر حسن انوری فراهم آمده است.

در این گزینه داستان رستم و اسفندیار از آغاز تا پایان با اختصاری اندک به نثر پارتونوسی شده و در لابه‌لای آن بخشهایی از متن شاهنامه نقل شده است.

در پایان کتاب واژه‌ها و تعبیرات و ابیات دشوار توضیح داده شده‌اند. در کتابنامه نیز کتاهاهی نشاندار شده‌اند که مطالعه آنها به فهم بیشتر داستان، به ویژه به فهم متن شاهنامه کمک می‌کند.

حمیدعلی شیرازی



کارگاه آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

نگار

نشر آراست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعه جامعه ادبی
ایران در زمینه های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... یک دوره
آشنایی با شاعران، نویسندگان، منتقدان و آثارشان برگزار کرده
است. علاقمندان هم‌روزه با شماره تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ تماس
بگیرند.

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور را به حساب ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس
به نام شرکت آراست، و خارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690 ARAST Co.

واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی
صندوق پستی ۴۹۹۵ - ۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام: Name:

نشانی: Address:

.....

تلفن: Tel:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۴۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

(یا معادل آن)

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

لیست شرکت‌هایی که در زمینه موسیقی ایرانی و خارجی فعالیت می‌کنند.

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۲۷	گلبانگ	۳۱۱۸۲۴۵
۲۸	دژ چشمه	۸۹۸۷۶۶
۲۹	رنگین کمان	۷۵۶۸۹۱
۳۰	هالکو	۶۶۸۶۵۷
۳۱	ساز نوروز	ابتدای خیابان شریعتی خیابان حقوقی پلاک ۱۱۰
۳۲	ایران مودانا	۳۹۳۴۴۰ استریو نمونه
۳۳	آواز جنوب	۳۱۰۷۲۴ موزیک کاست
۳۴	کارگاه موسیقی	۷۵۰۰۶۵۰ - ۳۹۳۴۴۰ مرکز پخش بانک کتاب
۳۵	چهارباغ بانگ	۸۵۱۳۶۴
۳۶	ترنم	۲۲۶۶۹۸
۳۷	ایواز	۶۲۹۸۳۶
۳۸	آوای برگ	۸۲۸۲۰۷
۳۹	گلبانگ شاملو	
۴۰	سحر	۸۳۳۴۴۹
۴۱	ایران گام	
۴۲	بانگ	
۴۳	استریو وحید	۳۰۴۳۲۳
۴۴	نغمه سرای اسلامی	۳۱۱۸۵۶۲
۴۵	شور آوا	۳۱۱۸۱۲
۴۶	ساقه	پخش جام جم ۳۹۵۰۰۵
۴۷	ندای بختیاری	۳۰۳۳۴۱
۴۸	سروش	۳۱۱۰۷۲۴ پخش مرکزی موزیک کاست
۴۹	طوس مشهد	۳۹۲۰۴۸ مرکز پخش تهران
۵۰	نی داوود	۳۱۱۰۷۲۴
۵۱	نوا آهنگ یزد	۳۱۱۲۵۴۴ مرکز پخش

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۱	ماهور	۷۵۲۴۰۰
۲	بهوش (ساریانگ)	۸۳۹۷۳۵ - ۳۹۲۰۴۸
۳	انجمن موسیقی ایران	۸۸۲۴۹۱۸
۴	آوای دل	۸۳۹۱۳۸
۵	موسسه خدمات صوتی و تصویری بینا	۶۲۵۲۵۶
۶	آوای چنگ	۳۱۱۳۶۹۶
۷	موزیک کاست	۳۱۰۷۲۴
۸	نواگر	۳۱۱۳۶۹۶
۹	آوای صبا	۸۹۸۵۳۴
۱۰	شرکت سروش	۸۳۲۵۲۷ - ۸۳۲۵۲۲ ۳۹۳۴۴۰
۱۱	روح افزا - انتقال به موزیک کاست	۳۹۲۰۴۸ - ۶۴۵۲۴۱ ۳۱۱۰۷۲۴
۱۲	دل آواز	۸۳۸۱۴۱
۱۳	مشکوة	۸۹۸۰۹۲
۱۵	ایران صدا	۸۸۲۴۹۱۸ - ۸۲۴۹۱۸
۱۶	غزل سرا	۸۳۷۶۵۴
۱۷	آمیة	۸۳۹۹۴۹
۱۸	خوش نوا	۳۰۲۴۰۸
۱۹	هارمونی	۳۹۰۷۳۴ - ۳۰۲۴۰۸
۲۰	حافظ مهر	۸۶۵۶۷۷
۲۱	اندیشه بزرگان	۸۳۶۵۹۵
۲۲	دستان	۸۳۴۱۸۰
۲۳	گل نوا	۳۱۲۵۴۴
۲۴	فارس نوا	مرکز پخش شیراز ۳۰۶۰۶ مرکز پخش تهران موزیک کاست
۲۵	فجر	۷۹۲۰۲۰
۲۶	سازمان تبلیغات	۸۲۰۰۲۳

کتابهای نشر و پخش آرست

عوامل بازدارنده ترویج کتاب و نارسایی های پخش و فروش آن، اجازه نمی دهد هموطنان علاقه مند به مطالعه کتابهای دلخواهشان دست یابند. از این رو نشریه تکاپو می کوشد با گذاشتن امکانات پخش پستی در اختیار هموطنان، در این امر فعال باشد و پیوند لازم میان نویسنده و خواننده را پایدارتر کند.

برای دریافت کتابهای دلخواهتان کافی است مبلغ آن را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس بنام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن را به نشانی تهران - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.

وسوسه
داستان
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

درد و دود
شعر
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

محاق
رمان
منصورکوشان
۱۵۰۰ ریال

پطر کبیر
تاریخ
جليله پژه ان
۳۵۰۰ ریال

خواب صبحی و تبعیدها
داستان
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

آداب زمینی
رمان
منصورکوشان
۲۰۰۰ ریال

نخستین اشعار
شعر
مظاهر شهامت
۱۵۰۰ ریال

علاج
شعر
سینا بهمنش
۱۵۰۰ ریال

قدیسان آتش و خوابهای زمان
شعر
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

در کوتاهترین مدت، بدون صرف وقت و هزینه آمد و شد
آثار خوب و دلخواهتان را به کتابخانه هایتان دعوت کنید.

هزینه پست با نشر آرست است

هومن عباسپور

رابطهٔ بیکاری و نویسندگی

تاریخ معاصر بر پایهٔ اقتصاد



از یکت پرسیدند: چرا می‌نویسی؟ جواب داد: چون کار دیگری بلد نیستم! خاتم پودورا ولسی به‌مناسبت چاپ آخرین کتاب داستان‌اش که در ۸۴ سالگی نوشته است، در دانشگاه هبودی لندن، فرانسه حضور یافت و تالاری که به اسم او نامگذاری شده بود، افتتاح کرد. این سی‌هفتمین داستان‌ست که این نویسندهٔ آمریکایی برندهٔ جایزهٔ پولیتزر به چاپ رسانده است. وی در سخنرانی خود برای دانشجویان گفت که آخرین کتابش، زندگینامهٔ او خواهد بود و به‌زودی انتشار خواهد یافت. او می‌گفت در دورهٔ جوانی زمانی که دیر ادبیات انگلیسی بوده، یک روز بدون‌حلیل از کار پرکارش کرده‌اند و مدتی بیکار در خانه مانده، و فرصت فکرکردن و تفصیل پیدا کرده و تقریباً همین حس، داستان‌نویسش کرده است.

جرج میچل ستور هرب، تبار آمریکایی و رهبر جناح اکثریت در مجلس سنا، سرگرم نوشتن کتابی با نام تاریخ قرن بیستم بر پایهٔ عامل اقتصاد است.

وی گفته است که آنچه او از مطالعهٔ تاریخ به‌دست آورده، این است که اگر دولتها هم برای تعدیل اموال و دارایی ثروتمندان اقدام نکنند، حتماً حوادثی نظیر انقلاب، این ثروتمندان را صادره و توریع خواهد کرد.

ناشر آمریکایی این کتاب گفته است که این تحقیق از آنجا که به دست مردی نوشته شده که خود در متن همهٔ جریانهای سیاسی معاصر حضورش فعال داشته و نیز در این کتاب از زاویهٔ خاصی به تاریخ معاصر جهان نگریسته شده است، بی‌تردید از کتابهای مهم و چسبالی‌برانگیز این سالها خواهد بود.



منابع دست اول تاریخی

به‌رودی از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر، محقق و مترجم و استاد ممتاز دانشگاه تهران، ترجمهٔ دو کتاب مهم تاریخی منتشر خواهد شد.

آفریتش و تاریخ (ترجمهٔ الیدموالتاریخ) نوشتهٔ مطهرین طاهر مقدسی، فیلسوف و مورخ قدیم اسلامی‌ست که نمونه‌ای‌ست از تصویری که مورخ از ارتباط قصه‌های راجع به اصل انسان با تاریخ داشته است. در این کتاب آمیختگی اسطوره و تاریخ - همچون اغلب تاریخ‌نامه‌های عمومی قدیم دیگر - به چشم می‌خورد.

رسموم دارالفصلان نوشتهٔ ابوالحسن هلال‌بن حسن صابی که از منابع ارزشمندی است که به کار تألیف و تحقیق پیرامون نظام حکومتی و اندازی در اسلام و ایران می‌آید و نویسنده که خود تصدی «دیوان‌ان‌شاه» در بغداد بوده نیز به‌خاطر دسترسی مستقیم به مدارک و اسناد حکومتی، اثر مهمی را تألیف کرده است. هر دو کتاب با انتشارات چشم و چراغ منتشر خواهد کرد.

اندیشه‌ای عمیق و سالم

از دکتر عبدالحسین زبیر کوب پژوهشگر تانداری چند کتاب در زمینهٔ فرهنگ، ادبیات و تاریخ منتشر خواهد شد. ایرانیان و تاریخ، شامل بررسی تاریخ سیاسی ایران از آغاز تا امروز است. پیر گنگنه در جستجوی ناکجاآباد، جستجویی‌ست در زندگی، آثار و اندیشهٔ نظامی گنجوی.

از گذشتهٔ ادبی ایران، سیری در شعر و نثر فارسی‌ست همراه با بهترین نمونه‌های آن. حکایت همچنان باقی که مجموعهٔ مقالات اندیشه و خاطره‌هاست.

زردبان شکسته که تفسیر و تحلیل دو دفتر اول مثنوی‌ست، از روی طرحها و پدداشتهای زردبان آسمان. رپرا چنان‌که می‌دانیم کتاب زردبان آسمان از سوی یک شایه به سرعت رفته و استاد را به بازنویسی مختصر آن بر اساس پادداشتهای مربوطه ناچار کرده است.

همچنین دکتر زبیر کوب سرگرم نگارش کتابی پیرامون زندگی و نقد آثار و اندیشه‌های عطار نیشابوری است.

ارائهٔ دقیق‌ترین و موجزترین داده‌ها از بیشترین و معتبرترین منابع، نقد دقیق رویدادها و تحلیل روشنگر از تأثیر آنها، پرداختن به اصل و اساس موضوع و گریز از ذکر جزئیات نامربوط، تطبیق و نقد روشنگرانهٔ آثار شاعران و متفکران با آثار خود ایشان و نه سنجش با شعر و و مهمتر از همهٔ حضور اندیشه‌ای عمیق و سالم در پشت همهٔ این آثار و بیان آنها در نثری شگفت‌انگیز و پیکانه، ویژگیهای همهٔ کارهای زبیر کوب است.



مجموعهٔ مقاله‌های پراکنده

خانم دکتر حسین دانشور نویسنده و مترجم گرامی، تصمیم گرفته است که مقاله‌های پراکندهٔ خود را گرد آورده و یکجا در یک کتاب منتشر کند.

این مقاله‌ها شامل نوشته‌ها یا ترجمه‌های او است که طی سالها در مجله‌ها و مجله‌های گوناگون چاپ شده است و به همین خاطر دسترسی به آنها بسیار مشکل است.

اغلب این مقاله‌ها در زمینهٔ شناخت هنر و زیبایی‌شناسی‌ست که به عنوان نمونه می‌توان از ترجمه‌های پراکنده‌ای از آثار آرنولد هاوزد دربارهٔ تاریخ ابجدی هنر نام برد.



کار اساسی لوکاچ

هنکار صمیمی ما محمد پویده که بیشتر او را به عنوان مترجم آثار گلدمن می‌شناسیم، بتازگی ترجمهٔ کتاب جامعه‌شناسی زمان: بالزاک، زولا، استندال، توفته گتورگ لوکاچ را به پایان برده است. این کتاب که نمونه‌هایی از تحلیل شخصی جامعه‌شناسیک ادبیات را بر پایهٔ زمانهای بالزاک، زولا و استندال ارائه می‌دهد، ازجمله کارهای اساسی لوکاچ است: دانشمندان و اسفهان به زودی این کتاب را منتشر خواهد کرد.

از محمد پویده پیش از این، علاوه بر ترجمهٔ مقالاتی از گلدمن - در کتاب - در کتاب لوژشنده جامعه‌شناسی ادبیات گلدمن نیز منتشر شده است.

عدالت بهتر از دموکراسی

کیم ایسل حقوق‌دان آمریکایی در کتابی به نام عدالت برای همه نوشته است: بسیاری از دولتمردان از اهمیت فزاینده برای پیشرفت جامعهٔ خود بی‌خبر مانده‌اند و فقط در فکر سیاست‌اند.

وی استدلال کرده است که یک سیستم قضایی خوب می‌تواند جامعه‌ای امن به‌وجود آورد و در سایهٔ این امنیت، همهٔ افراد جامعه، در کنار هم، هم‌زیستی سالم‌تری داشته باشند. ایسل نتیجه گرفته است که یک جامعه در سایهٔ یک‌خود قضایی مقتدر می‌تواند به اوج ترقی اقتصادی و فرهنگی و ثبات سیاسی برسد.

وی در این کتاب مثالهایی از روم و یونان باستان آورده که اقتدارشان با احترام به قوانین و قدرت قضایی تأمین شده است.

او می‌نویسد: با انتخاب یک قاضی لایق، یک حکومت می‌تواند از بسیاری مسائل آسوده‌خاطر شود، حتی مسئلهٔ بهداشت! زیرا وقتی که مردم از هم ترسند، بیماری هم سحر شوند، چون مسئله اکثر بیماری‌های جسمانی، روح و روان است.

او معتقد است که یک نظام قضایی خوب می‌تواند بهتر از یک دموکراسی واقعی برای بهبود حال یک ملت مفید باشد.



قرآن پژوهی

بهادالدین خرمشاهی محقق و مترجم، که نام او را بیشتر معاصر ترجمه کتابهای فلسفی و تحقیقاتش پیرامون حفظ در ذهن داریم، مدت‌هاست که مشغول ترجمه قرآن به فارسی ست. خرمشاهی که تاکنون ترجمه ۱۶ جزء آن را به پایان رسانده، در این ترجمه به متن اصلی کاملاً وفادار بوده و حتی اگر کلمه‌ای را به ناگزیر در ترجمه اضافه کرده، در داخل قلاب قرار داده است. این ترجمه قرآن را انتشارات نیلوفر منتشر خواهد کرد.

همچنین کتاب دیگری از خرمشاهی با عنوان قرآن پژوهی شامل ۷۰ مقاله پیرامون قرآن منتشر خواهد شد، که یکی از مقالات اساسی و مفصل این کتاب، بررسی انتقادی ترجمه مهدی الهی قمشه‌ئی از قرآن است.

داستان نویسی و بازگشت به تاریخ

آمارهای به دست آمده از چاپ کتابها در آلمان نشان می‌دهد که داستان‌نویس‌ها بار دیگر به طرف تاریخ روی آورده‌اند و موضوع داستانهای خود را از لایبلی صفحات تاریخ برمی‌گزینند.

ایمن‌گوله داستان‌نویسی پس از جنگ جهانی دوم متروک شده بود و به گفته ف. هرمان مورخ آلمانی، احتمالاً تجدید حیات احساسات نامیرنالیستی، نویسندگان را تاریخ‌خوان کرده است.

هرمان می‌گوید: در میان اسواچ تاریخ، همیشه موضوعهای جذاب فراوانی برای نوشتن داستان وجود دارد.

از گزارش کتابفروشیها نیز چنین برمی‌آید که خرید داستانهای تاریخی بر داستانهای رمانتیک و پلیسی پیشی گرفته است.

نتیجه به دست آمده در آلمان، به ظاهر، خلاف نتیجه به دست آمده در ایران است. زیرا در ایران تا چند سال پیش داستانهای تاریخی بیشترین فروش را در مجموع کتابها داشت، اما امروزه داستانهای رمانتیک و پلیسی - و افزون بر آنها کتابهای روان‌رسانی و حتی اسرار ارواح - بیشتر فروش می‌روند!

سلاخ خانه

انتشارات روشنگران از سری ادبیات امروز ایران، سال نو رسا، منتخب در سالهای جدام نوشته هرت جلالی و دکتر سروده‌ها از حسن مرتضی را زیر چاپ دارد. از دیگر کتابهای در راه این نشر می‌توان عنوانهای زیر را نام برد:

- ادبیات کودکان و نوجوانان پژوهش بهش حجازی درباره جنبه‌ها و ویژگیهای بخشی پر خواننده اما حساس از ادبیات است.

- کتاب شاهران (ریلکه، سلاخ، تراکل) جنگی از سروده‌ها و نقد اثر سه شاعر مدرن آلمانی است. انتخاب و ترجمه برعهده یوسف ایدزی، مراد فرهادپور و ضیاء مرحد بوده است. - سلاخ خانه شماره پنج نخستین اثری است که از کورت و نگات در ایران به چاپ می‌رسد. طنز تلخ و سیاه این نویسنده و مخالفتش با جنگ، او را محبوب طبقه فرهیخته به ویژه دانشجویان آمریکا کرده است.

- آپشته‌ها (یکمین دوره نقد و بررسی ادبیات معاصر ایران) متن گفتگوهای ده جلسه و آینده‌ها است. این جلسات به بررسی آثار عباس معزلی، منصور کوشان، امیرحسن جهلتن، رضا جولایی، اصغر الهی، رضا فرحمان، محمد محمدعلی، مسعود شعیب و شراله سلیمزاده اختصاص داشته است. - نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان نوشته شیوه ابولن و ترجمه آذر یوسفی است. در این کتاب از حضور کهن الگوهای نخستین در ناخودآگاه زنان سخن به میان می‌رود.

- جلد دوم زندگینامه ویرجینیا وولف نوشته کورتین بل و ترجمه سهیلا سبکی است که نیمه دوم حیات این نویسنده را در بر می‌گیرد.



توپ ساعدی

نشر قطره به زودی توپ غلامحسین ساعدی را منتشر خواهد کرد. از دیگر کتابهای آماده این انتشاراتی می‌توان به موردهای زیر اشاره کرد:

- رومان پلیسی / خسرو سمیعی
- جزیره دلفین‌های آبی / پروین علی‌پور
- دین شناسی / مجید محمدی
- زک سه هزار / میمن دخت جهان‌پناه
(موردهای دوم و چهارم ویژه نوجوانان است.)



واهمه‌های منصور کوشان

«واهمه‌های زندگی» مجموعه‌ای است از منصور کوشان که داستانهای کوتاه سال ۶۷ تا ۷۰ را دربر می‌گیرد. این مجموعه که از دو قسمت، «دوران کودکی» و «زندگی در ناامنی» تشکیل شده، پس از یک سال انتظار، سرانجام کاغذ نصیبش شد و به زیور چاپ آراسته گشت.

گفتنی است که اگر امور چاپ و نشر روال طبیعی خود را طی می‌کرد، می‌بایست «واهمه‌های زندگی» و یا درواقع، «زندگی در ناامنی» را چهارمین مجموعه داستانهای کوتاه منصور کوشان به حساب آورد و «دوران کودکی» را سومین.

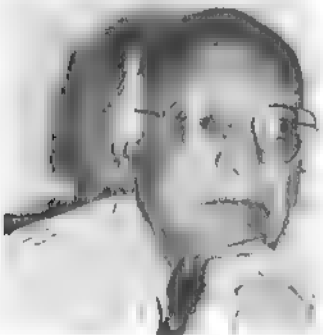
مجموعه یکم این نویسنده «واهمه‌ها» نام دارد که داستانهای انقلاب را دربر می‌گیرد و مجموعه دوم، «واهمه‌های مرگ» است که داستانهایی است حول محور مرگ. از منصور کوشان چهار مجموعه شعر حاصل سه دهه فعالیت ادبی او، به زودی با نام «سالهای شبنم و ابریشم» منتشر می‌شود.

رژه بر خاک پوک

رژه بر خاک پوک، عنوان رمانی است از شمس لنگرودی که به زودی از سوی «نشر مرکز» منتشر می‌شود.

«رژه بر خاک پوک»، تاریخ خیالی سرزمینی جز زده و ابتدایی است که در جریان تحول و برخورد با مدرنیسم دچار عدم تعادل مصحح‌شونده در فرهنگ جامعه و رفتار اجتماعی می‌شود.

«رژه بر خاک پوک» که بر اساس دو جنبه زندگی، یعنی: باورداشت‌های خرافاتی جوامع عقب‌مانده و دلباختگی سطحی به فرهنگی شبه‌مدرنیستی، شکل یافته است، نمایی سوررئالیستی پیدا کرده که پیش از هرچیز ماجراها را رفت‌وآنگیز و تراژیک کرده است.



پیرمرد و دریا

انتشارات حورزمی دو کتاب خود را به زودی برای چندین بار وارد بازار کتاب می‌کند. پیرمرد و دریای همینگوی به ترجمه نجف دریابندری برای سومین بار و بوستان سعدی با تصحیح غلامحسین یوسفی برای پنجمین بار.



شمشیر شعله‌ور

نشر توس کتاب هنر و جلوه روزه پاستد پایه‌گذار مکتب زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی به ترجمه غفار حسینی را چاپ می‌کند. کتاب دیگری که حسینی برای چاپ در اختیار این نشر قرار داده تاریخ ترکان آسیای میانه نام دارد. این کتاب مجموعه کفرانهای سال ۱۹۲۲ بازنه است.

گفتنی است غفار حسینی برای چاپ منظومه شعر تروما یا نام شمشیر شعله‌ور در جستجوی ناشر است.



سهل انگاری ناشر

کتاب جامعه‌شناسی هنر نوشته دکتر امیرحسین آریابور که از بهترین منابع در این زمینه است و بارها به صورت قاچاق چاپ و تکثیر شده چندسالی است که بر اساس قراردادی نزد انتشارات امیرکبیر مانده و این ناشر متأسفانه نه به چاپ آن اقدام می‌کند و نه حقوق آن را به ناشر دیگری وامی‌گدارد.

همین ناشر کتاب فروید و پسم دکتر آریابور را نیز که سالها پیش یک بار چاپ کرده بوده چشم به راه انتشار گذاشته است. انتشارات امیرکبیر طی سالهای اخیر، حقوق بسیاری از کتابهای خود را که مایل به چاپ آنها بوده، به ناشران دیگری واگذار کرده اما چگونه است که نسبت به چاپ یا واگذاری کتابهای فوق هیچ اقدامی نکرده است؟

استقبال از شعر ایران

صدای پای آب شعر بلند مهرباب سپهری که سال گذشته به قلم مارک اسمونسکی ایراتناسا لهستانی به آن زبان ترجمه شده بود در آن کشور چاپ و منتشر شد. جالب آنجاست که این کتاب در مدت کمی پس از انتشار با استقبال خوبی روبرو شده است و به همین دلیل ناشر از مترجم درخواست ترجمه یک مجموعه شعر از سپهری کرده است.

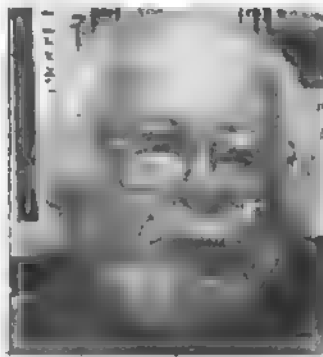
اسمونسکی هم‌اکنون سرگرم تألیف یادنامه دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران است و نیز مشغول ترجمه شعر بلند «نصیده» لیخدا چاک‌چاک از شمس لنگرودی به همراه گزیده‌ای از شعرهای شاعران نسل سوم.

ترفندی حاصل

یک نویسنده تازه‌کار و بی‌پول آمریکایی برای آن که کتابش به چاپ برسد، متعهد شد که اگر کتاب او درآمدی نداشت، حق‌التألیف نگیرد و مدتی نیز به‌طور رایگان برای مؤسسه انتشاراتی مربوطه کار کند.

کتاب او در نخستین چاپش، ۳۴۰ هزار جلد فروش داشت و نویسنده خوش‌شانس را صاحب خانه و اتومبیل نو کرد.

خبر فوق را بدین خاطر نوشتم که شاید شاعران و نویسندگان جوان ایرانی بالاخره به این ترتیب بتوانند ناشران وطنی را به چاپ آثارشان ترغیب کنند. هرچند تصور نمی‌رود که ناشران محترم حتماً با این ترفند هم حاضر شوند سرمایه‌های را به خطر بیندازند!



خاموشی مرد اسناد

ویلیام شایر نویسنده روزنامه‌نگار نامدار قرن و نویسنده کتاب ارزشمند ظهور و سقوط وایش سوم روز سه‌شنبه ۷ دی‌ماه در سن نودسالگی در شهر بوستون درگذشت.

او کار نویسندگی را به‌عنوان یک روزنامه‌نگار آغاز کرده بود. وی در سالهای اول دهه ۳۰ و در لوج مبارزات استقلال‌خواهانه هند در این کشور پسر می‌برد و دوستی نزدیکی با مهاتما گاندی داشت و همین دوستی سبب تألیف کتابی با نام گاندی شد. شایر از سال ۱۹۳۹ تا پایان سال ۱۹۴۰ از برلین برای شبکه رادیویی «سی‌بی‌اس» آمریکا گزارش می‌فرستاد و به‌محض تیره‌شدن روابط آمریکا و آلمان و به‌پیچ آن بروز جنگ بین آن دو کشور، تأکیر از ترک آلمان شد.

پس از جنگ، او بهترین گزارش‌ها را از فرایند تشکیل سازمان ملل متحد تهیه کرد. همچنین وی خبرنگار ویژه گزارش‌های دادگاه نورنبرگ بود. او با نوشتن کتاب ظهور و سقوط وایش سوم که تألیف آن ده سال طول کشیده با آنکه به تجربه خود و با دسترسی به ده‌ها هزار مدرک، یکی از مهمترین و کاملترین کتابها را درباره تاریخ و جنگ جهانی دوم نوشت و با این کتاب سبک تازه‌ای در تاریخ‌نگاری ارائه کرد. او از دهه ۷۰ وارد دبای روزنامه‌نگاری شده بود و تاریخ‌نویسی را از صورت «اسنادنویسی» که برای نقل و اشاره از کتابها و رساله‌ها و اظهارات به

جا مانده از دیگران یا ذکر مآخذ و منابع است، به روش «روزنامه‌نویسی» درآورد که بر اساس مشاهدات و شنیده‌های شخصی نویسنده است. شایر معتقد بود که خاطرات یک خبرنگار در صحنه، نه تنها حاوی اطلاعات ارزشمند و دست اول است، بلکه بسیار دلکش و شنبندی و عاری از نقاطی است و خواننده فوراً به اصل مطلب پی می‌برد، مشتاقانه آن را دنبال می‌کند و اطلاعات لازم را به دست می‌آورد. او بیست روز پیش از مرگش نوشته‌ای درباره لئو تولستوی را به‌انجام رسانده بود.

برخی از کتابهای شایر خاطرات برلین، خاطرات یک خبرنگار در سرزمین ییگانه، لئو و دنیای یساروک است.

کارهای گزارش‌های او هم برنده چندین جایزه شده است. شایر از آغاز ماه دسامبر بیمار بود و سرانجام در اثر قاعده قلبی درگذشت.

گفتی ست که ترجمه کتاب ظهور و سقوط وایش سوم در ایران با سر و صداهایی همراه بود. جریان از این قرار بود که سالها پیش کلاه دهگان برای ترجمه این کتاب قراردادی با مؤسسه فرانکلین بسته بود که این قرارداد به حلی فسخ شد و مؤسسه مزبور با همکاری انتشارات امیرکبیر اقدام به چاپ ترجمه دیگری از این کتاب به قلم ایوب‌طالب صامی کرد. اما همان چاپ، ترجمه دهگان از چند فصل اول کتاب هم آمده بود و با آنکه تفسیراتی آن را گنجایده بودند ولی نامی از مترجم مذکور آورده نشده بود و تنها نام ایوب‌طالب صامی به عنوان مترجم بر روی جلد کتاب به چشم می‌خورد. تا این‌که چندسال پیش ترجمه کلاه دهگان از سوی ناشر دیگری چاپ شد. دهگان از سوی ناشر دیگری چاپ شد. دهگان در مقدمه خود نوشته بود که می‌خواهد در پایان جلد سوم ترجمه‌اش سواره سرور ترجمه فرانکلین را نشان دهد که البته تاکنون فقط دو جلد از ترجمه او منتشر شده است و چندسالی است که از جلد سوم آن خبری نیست. مسلماً با انتشار آن و درج ادهای دهگان - در صورت درست بودن یا حتماً نادرست بودن - جنجال دیگری در مسائل نشر در ایران به راه خواهد افتاد.



قصه‌های جنگ

اصغر عبداللهی داستان‌نویس و قلم‌نامه‌نویس، قصه‌های جنگ را که مجموعه‌ای از داستانهای اوست، به چاپ سپرده است.



ترجمه دواثر هدایت

به اسپانیایی

اخیراً آرنه‌های خیام شامل مقدمه و رباعیهای خیام نوشته صادق هدایت به زبان اسپانیایی ترجمه شده است این کتاب را هما دادین از - بهنام - با پاری مترجم و شاعر اسپانیایی «خسوس مونارز» ترجمه کرده است. پیش از این بوب کور هدایت به قلم همین مترجم به اسپانیایی برگردانده شده و انتشارات «همی‌پرون» آن را منتشر کرده است.

مقاله‌ای دو مورد صادق هدایت در «ال پایس» ضمن اشاره به «برف کوره» دلالت دارد: میک هدایت از نظر محتوا و شکل به وحدتی شگرف می‌رسد، متن چون «گره‌اب» کشته‌های جوانان را به درون می‌کشد تا به‌وسیله آن بلعیده شود و با آن وارد نیستی شود.

هدایت با تأثیرگیری از خیام و کافکا کفر فارسی را به سطحی قابل مقایسه با شعر کلاسیک کشور خود ارتقاء داده است.

در مورد ترجمه رباعیات خیام به اسپانیایی دو مشخصه اصلی این ترجمه جدید چنین پدید آمده است: نخست این‌که گزینش رباعیات از سوی نویسنده بزرگ ایران هدایت تضمینی برای اصالت و تحقیق این اثر است.

دیگر این‌که این‌بار رباعیات مستقیماً از فارسی به زبان کاستیلی با نهایت وفاداری به اصل ترجمه شده و با متن فارسی رباعیها همراه است.

خسوس مونارز در یادداشتی بر ترجمه رباعیات خیام، اشاره کرده که ترجمه‌های متعددی از رباعیات خیام به زبان اسپانیایی موجود است که غالباً بر اساس ترجمه انگلیسی قبتر جسرالد یا ترجمه فرانسوی نیکلاس یا ترجمه عربی آن انجام گرفته است. آنچه خانم دادین ترجمه کرده، نزدیکترین متن اسپانیایی به زبان اصلی رباعیات است.



جلد دوم روزگار سپری شده

نشر چشمه همراه با نشر پارس در حال چاپ نخست جلد دوم روزگار سپری شده سرمد صالحخوره محمود دولت آبادی است. به زودی این دو نشر چاپ دوم ما نیز مردمی هستیم را از همین نویسنده به چاپ خواهد رسانند. دیگر کتابهای زیر چاپ نشر چشمه عبارتند از: مجموعه داستان حضور آبی منیا نوشته ناهید طباطبایی

گزیده‌ای از شعرهای عاشقانه ناظم حکمت به ترجمه احمد پوری با نام ترا دوست دارم چون نان و نمک.

نمونه داستانهای نویسندگان معاصر آلمان (هانکه، بندر، پرشوت و...) به ترجمه دکتر نورج رحبا با نام چهار خنکین من

مولا مجموعه داستانی از گی دوی پاسان با ترجمه شیرین دخت دهبیان

تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان تألیف برنشتاین به ترجمه مصطفی پورکمال



تو اصلاً سواد داری؟

بهرام بیضی به عنوان نماینده موسس در جلسه تقد و بررسی نمایش و سلطان مار به کارگردانی گلاب آدینه چارچوب جشنواره نمایشهای مذهبی - آیین در تئاتر شهر شرکت کرد و به پرمشهای شرکت کنندگان پاسخ داد. او در

جواب یک سؤال که چرا چند مالمست که به کارگردانی تئاتر نپرداخته، گفت. دو سال است که سه نمایشنامه را برای اجرای اجرا به همین تئاتر شهر داده ولی هنوز پاسخی نگرفته است. با گفتن این پاسخ، مدیر تئاتر شهر پشت تریبون رفت و با لحن نسبتاً تند به بیضی گفت که چرا به جای توضیح دادن درباره نمایش و سلطان مار، جق جلسه را با این گفته‌ها بهم می‌ریزد؟ بیضی در پاسخ گفت: «مگر دریغ می‌گویم؟» سپس مدیر تئاتر پاسخ داد: «اصلاً می‌دانید، خود من نمایشنامه‌های شما را رد کرده‌ام و به آنها اجازه نمایش نداده‌ام» بیضی هم که از این جواب چاقورده بود، جواب داد: «و رد کرده‌ای؟ اصلاً تو سواد داری که نمایشنامه مرا بخوانی؟» با این پاسخ، جق جلسه به کلی بهم خورد و همه به شرح شرکت کنندگان نیز باعث تشنج بیشتر جلسه شد.



باز هم قاعده‌ای بر مستثنای

روز چهارشنبه ۷۲/۱۰/۲۹ دکتر رضا پیراهنی شاعر، نویسنده و منتقد نامدار معاصر در یک نشست ادبی که جمعی از شاعران و نویسندگان کشور در آن حضور داشتند، درباره موسیقی و وزن شعر معاصر فارسی سخن گفت. دکتر پیراهنی ابتدا تعدادی از سروده‌های خویش، از جمله شعر بلند «دفعه» را برای حاضران خواند و دو ادامه به تحولات عروض نیمایی بعد از نیا و کوشش‌هایی که از سوی فروغ فرخزاد، احمد شاملو، رضا پیراهنی و تنی چند از دیگر شاعران معاصر برای توسعه دادن به اوزان شعر فارسی، به ویژه از طریق بلند کردن اوزان مختلف الازکان صورت گرفته است به تفصیل سخن گفت.

هدای از شرکت کنندگان نیز در این نشست به طرح سؤالات و نقطه نظرهای خود پرداختند و دکتر پیراهنی به آنها پاسخ گفت. در نیمه دوم این نشست چند نفر از شاعران، جدیدترین سروده‌های خویش را خواندند.



ده سال خاموشی

افشین کوچک‌زاد

بهرام صادقی در سال ۱۳۱۵ در نجف آباد اصفهان متولد شد. پدرش از علمای معروف زمان خود بود و همین اثر باعث گردید که فرزندان، دو پسر و دو دختر، را از همان ایام کودکی به مکتب‌خانه بفرستد. بهرام نیز در مکتب‌خانه با علوم عربی آشنا شد.

پس از گرفتن دیپلم طبیعی از اصفهان راهی تهران می‌شود و در سال ۱۳۴۶ موفق به گرفتن دکترای طب می‌گردد.

نخستین داستان کوتاه او با عنوان «فردا در راه است»، در دی ماه ۱۳۳۵ در مجله سخن به چاپ رسید. در سال ۱۳۴۰ داستان نیمه‌بلند «ملکوت» را انتشار داد و در سال ۱۳۴۹ مجموعه داستانهای کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» را منتشر ساخت.

سرانجام در ۱۶ دی ماه ۱۳۶۳ درگذشت.

* * *

بهرام صادقی نویسنده‌ای بود توانا و آگاه نسبت به مسائلی که می‌پرداخت. سبک خاص او الهام گرفته از داستانهای کوتاه «آنتوان چخوف» و «گی دو موپاسان» بود و

ماحصل جریان ذهنی خود را از نوشته‌های «داستانهای مسکین» و «نیچه» نشأت می‌گرفت.

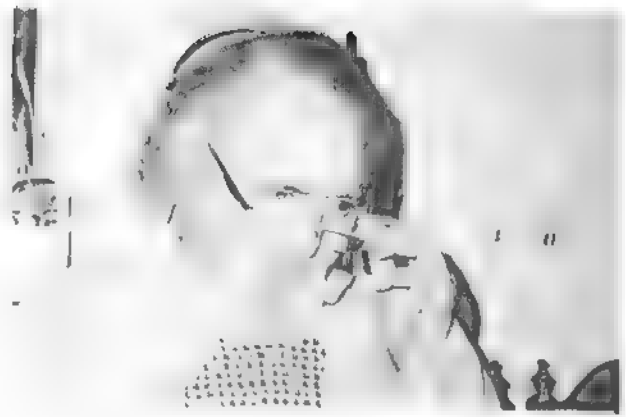
«فردا در راه است»، نخستین داستان کوتاه او، ماجرای نمشی را بیان می‌کند که در دالان مسجد گذاشته بودند و هنوز کسی فرصت نکرده بود روی آن را بپوشاند. او با همین قصه خلایق هنری خویش را نسبت به ابداع داستان کوتاه نشان داد.

اما اوج قدرت نویسندگی او در قصه «کلاف سردرگم» نمایان می‌شود. صادقی در این داستان ماجرای مردی را بیان میکند که به عکاسی رفته و عکسی می‌گیرد. عکاس برای ظهور فیلم امروز و فردا میکند. سرانجام مرد می‌یوس شده به عکاسخانه روبرویی می‌رود. سوژه داستان بیشتر شبیه اشعار «ژاک پرهور» است اما سبک او در این نوشته به داستانهای «جیمز جویس» شباهت پیدا می‌کند.

در داستان کوتاه «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» او به اثر درونی روی می‌آورد و از این طریق با خواننده رابطه برقرار می‌کند. شخصیت این داستان، و تا حدی خود نویسنده، به تدریج رو به نابودی کشیده می‌شود. مرد بیمار است و تا چند روز دیگر زنده نمی‌ماند. لایه‌های درونی ذهن نویسنده نیز زیر فشارهای اجتماع رو به پوچی و پدینی گام می‌نهد. صادقی در اینجا پای در رکاب «بوف کور» هدایت می‌گذارد و منعطف بودن دنیا را به تصویر می‌کشد. مرد بیمار همچنان می‌نالد و صادقی همچنان می‌یوس‌تر می‌شود و سرانجام چیزی جز کلاغ‌ها و مسافر غریب و حیوان باقی نمی‌ماند.

داستان «آوازی غمناک برای شب بی‌مهتاب» از داستانهای کوتاه و ماندگار اثر ادبی معاصر ماست.*

* تکاپو به مناسبت دهمین سال خاموشی نویسنده ارزشمند داستان امروز ایران، حرفهای فراوانش شده او را چاپ زده است.



زیبا شدم

ماهانی، چشم‌های ابوطالب را گذاشتند زیر ملایقه، بردند، استخوان‌هایش را هم بردند. پوست قاچ قاچ و زخمش را هم بردند. ندادند بکارمش بالای سر پدر تا کاجش دوباره سبز شود. ماهانی، ماهانی، می‌توانستم خودم دوباره بزایمش، شیرش بدهم، شیرم را از لوله‌ای که به بینی‌اش وصل بود توی حلقش بریزیم، بزرگش کنم، دوباره و دوباره و دوباره

روز دهم دی ماه اعضای کرگاه قصه و شعر دکتر رضا پرهانی جلسه بررسی رمان تازه منتشر شده واو را که دیدم زیبا شدم» نوشته شیوا ارسطویی را با حضور نویسنده رمان و جمعی از شاعران و نویسندگان و علاقمندان برگزار کردند، گرد آمدن پیش از حد تن که در بین آنها چهره‌های آشنا زیاد بودند، اجتماع بی‌سابقه از اهل ادبیات را تشکیل داد، در این جلسه ارسطویی بخشهایی از اثر را قرائت کرد و به پرسشها پاسخ گفت، و سخنرانها به بررسی کتاب پرداختند، هر یک از زاویه یا زوایایی.

علی معصومی، نخستین بررسی را ارائه داد: (۱) زاویه دیدها یا نظرگاه‌ها یا روایتهای کتاب؛ و (۲) فضای هندسی حاکم بر اثر براساس آنچه که از مضمون اثر مستفاد می‌شود، معصومی این رمان را به دلیل حذف دانای کل و ظهور راوی در اشکال مختلف جزو آثار مدرن به حساب آورد؛ فضای داستان از طریق روایت راوی اصلی یعنی شهرزاد و نیز از طریق گفتگوی درونی او با ماهانی، گاه از درون و گاه از بیرون شکل می‌گیرد. مجموعه این فضاها این حس را القا می‌کند که شهرزاد قادر به ایجاد ارتباط با دیگران نیست، رابطه‌اش با ماهانی، با ابوطالب، با پدر و مادر، و ...

وسایه‌ای برای ارتباط متقابل اعضای خانواده بزرگ تأمین اجتماعی کشور عمل کند و اعضای این خانواده بزرگ یعنی مردم و عناصر خدمتگزار در سطوح مدیریت، کارشناسی، اجرایی و اداری نظام تأمین اجتماعی کشور را با مسائل یکدیگر بیش از پیش آشنا سازد قطعاً راه خود را یافته است...»



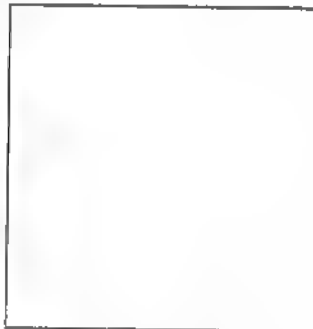
دوران

شماره نخست ماهنامه فرهنگی - هنری - اجتماعی دوران در بهمن‌ماه ۷۲ منتشر شد. صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن حمیدرضا راهب‌دی است و مطالب زیر نظر تحریریه گردآوری و انتخاب می‌شود. مقاله‌های این شماره تألیف یا ترجمه گابریل گارسیا مارکز، ولادیمیر پوزنر، اسلام‌میر مروژک، سیدمصطفی کاظمی میر، و -کبه گورایی، فرمان شیرخدا، اسداله اسمایی، حسن پنی هابری، محمد قاضی‌ب، فرزند مشکوه، حبیب‌اله نیک‌نژاد، شیر حمیدی امام، رحمت حق‌پور، نقی فرزانه‌تبار، وصال روحانی، محمدرضا کاتب، محمدرضا گودوزی، علی مهراب و اسیر لوسانی است.

برای این نشریه نوها و همکاران آن آرزوی موفقیت می‌کنیم.

را موفق‌کنای کرده و تأکید او بر عنصر زمان، بهره‌وری از استعارات، پایتاپ دادن والحمات اجتماعی و تاریخی نسل عبود و... را پرشمردند. در پایان محمد حق‌نوی به تفصیل درباره زبان و نقاط قوت و ضعف دفترهای نشر مورد بحث صحبت کرد.

محمود پربآبادی، پشته حجازی، سیدعلی صالحی، کریم فیزی، شهاب مغربین و کوروش همه‌خانی از دیگر میهمانان حاضر در جلسه بودند.



«آتیه» به جمع خانواده مطبوعات پیوست

«آتیه» اولین نشریه دوهفتگی پهنه‌های اجتماعی در ایران پس از انتشار ۹ شماره آزمایشی سراسجام اول دی‌ماه سال جاری به‌صورت سراسری در سرتاسر کشور منتشر شد. صاحب امتیاز این نشریه جدید که در قطع نصف روزنامه‌های کثیرالانتشار و در ۱۶ صفحه به جمع مطبوعات کشور پیوسته است، سازمان تأمین اجتماعی است. در سرفاله این نشریه با عنوان «آتیه» با اشاره به بهره‌مندی ۲۷ جمعیت شهرتین کشور از خدمات تأمین اجتماعی آمده است:

«اگر آتیه بتواند نه به‌عنوان مسجکوی یک‌جانبه سازمان تأمین اجتماعی بلکه به‌عنوان

شانزدهمین و هفدهمین آینه

جمعه ۲۶ آذر ۱۳۷۲ شانزدهمین جلسه آینه‌ها در جهت نقد و بررسی رمان وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید، برگزار شد. خسرو حمزوی، نویسنده رمان، پس از بیست سال انزوا در جمعی از نویسندگان، شاعران، اساتید دانشگاه و دانشجویان حضور یافت تا بتوانند آراء خردآنگان خود باشد.

در ابتدای جلسه معرفی کوتاهی از حمزوی و تحلیل فشرده‌ای از رمان وی به عمل آمد. سپس به ترتیب شهلا لاهیجی، پشته حجازی، عبدالملی دستغیب، عباس زاهدی، بهروز سلطانیان، سیما کوپان، حافظ موسوی، نستر موسوی، محمود مستندی، علی‌رضا حسنی آیز و رضا سیدحسینی نظریات خود را بیان کردند. نیمه دوم جلسه با پرسش و پاسخ آغاز شد و نویسنده و حاضران به گفتگو پرداختند.

مترن امینی، اصغر الهی، محمود پربآبادی، سینا بهمنش، شهرنوش پارس‌پور، صفدر تقی‌زاده، ناهید نورسلی، مهد سامانی، قمرهاد عابدینی، مهرداد فلاح و بهروز مغرب از دیگر میهمانان و احمدرضا حسنش، نادر دوشنه، سیما کوپان، مژگان مددکار، حافظ موسوی و علی میانکلی از یاران برگزارکننده جلسه بودند.

جمعه ۲۳ دی ماه ۱۳۷۲ قریب به هفتاد تن از دوستداران هنر و ادبیات گردهم آمدند تا در هفدهمین جلسه آینه‌ها شاهد نقد و بررسی دو دفتر شعر تعلیق و در بهترین انتظار مهرداد فلاح باشند.

علی‌رضا آیز، مترن امینی، سینا بهمنش، ساهید نورسلی، عبدالملی دستغیب، عباس زاهدی، عنایت سبحی، رضا شمس، حسن صفدزی، شمس لنگرودی، محمود مستندی، بهروز مغرب، آرش یگدلی، نستر موسوی، حافظ موسوی و یژن سعدی سروده‌های فلاح

هیچیک به سامان نمی‌رسد و در نهایت رها شده در فضای خالی از شخصیت‌ها با ماهیتی هم‌زمان می‌شود.

پروشات کلامی، ساختار تاریخی فرهنگی شخصیت‌های رمان را راوی به نگاه به این اثر انتخاب کرده بود. به عقیده او هرچند کتاب توسط یک زن نوشته شده و شخصیت اصلی آن زن است، الگوی ساخت و پرداخت شخصیت‌ها متأثر از معیارهای جامعه و تاریخ مذکر است؛ زن اول رمان، زیباست، فداکار است، تیمار می‌کند؛ مردها در وجود هم تکرار می‌شوند (پدر راوی و ابوطالب)، قوی و محکم هستند اگرچه پسرچه‌ای زلزله زده باشد (بابک)، حتی وقتی حضور فیزیکی ندارند سایه سنگین خود را بر فضای اثر مسلط کرده‌اند (ابوطالب). مرد می‌خواهد که زن زیبا شود و می‌شود. ... از دید خانم کلامی این الگوها همه از اعماق تاریخ خود را به ناخودآگاه نویسنده رسانده و شخصیت‌های کتاب را به خود آهسته کرده است. در حالی که به نظر شهلا لاهیجی، روح مسلط بر کتاب نه مردمداری و مردسالاری بلکه روح زنانه‌ای است که در اشتیاق پاره‌ری شدن است و در این رهگذر مردها تنها به عنوان حاملین این باروری مطرح شده‌اند؛ به طوری که با همه آنها به یکسان برخورد شده، چون قرار است فقط مرد باشند. لاهیجی ظریف‌های کتاب را بیش از حد فعلی می‌داند و معتقد بود شخصیت‌ها جای پرداخت بیشتری دارند و موج‌زگویی به آن لطمه زده است. ایشان این پرسش را پیش کشیدند که آیا اثر قصه کوتاهی است که بلند شده یا قصه بلندی که کوتاه شده؟ این پرسش پاسخهای مختلفی را برانگیخت:

بیژن بیجاری معتقد بود که تکلیف شخصیت‌ها در این نوع برخورد با اثر به خوبی روشن نشده، اگر قصه کوتاه است حضور شخصیت‌ها باید محصل داشته باشد. اگر قصه بلند است، زنی که نقش را بیدن یا باری می‌کند می‌توانست و باید حضور گسترده‌تری داشته باشد، همچنین در مورد پیرزن اول کتاب (عنه) و شخصیت‌های دیگر مثل قرح، ایشان برخلاف معصومی بر این نظر بود که راوی اثر، دانای کل است و انتخاب زوایای دید مختلف کاملاً درست و منطقی است. هرچند باعث پیچیدگی اثر شده است. بیجاری لحن یکدست و زبان رمان را از نقاط قوت آن به شمار آورد، چیزی که این روزها کمتر پیدا می‌شود.

حسی زاهدی معتقد بود که همه انواع

روایت تجربه شده است، حتی روایت نمایشی یا بی‌طرف. به نظر ایشان همه شخصیت‌های زن در واقع خود شهرزاد هستند و همه مردها هم یک مرد هستند. راهدی نوشته را به صورت یک شعر می‌دید که از تصویر به استعاره و از آن به اسطوره - اسطوره زایش - حرکت می‌کند. نویسنده کتاب در پاسخی که بعدها به پرسش یکی از حصار در همین زمینه داد گفت: هرچند ممکن است نوعی ذهیت شاعرانه در کتاب حضور داشته باشد ولی آنچه به آن کلیت داده عصر روایت است که اثر را در نهایت به صورت یک قصه درمی‌آورد.

شهرنوش پارس‌پور نیز از جنبه مادر سالارانه - نه لزوماً زن سالارانه - اثر دفاع کرد. از دیدگاه ایشان حضور زنانه نوام به رقت قلب است و به سوی حضور ضعیف‌تر کشیده می‌شود. ولی در عین حال حضور سالم آینده (ماهتی) نیاز به آدم‌های سالم امروز دارد. پس چرا اینهمه جسییدن به ابوطالب. اگر آینده است که گذشته را می‌سازد پس آینده گذشته سالم‌تری را باید طلب کند. آیا می‌شود تضمین داد که ابوطالب در صورتی که در تبعه معجزه‌ای سلامتی خود را بدست آورد او هم شهرزاد را انتخاب خواهد کرد؟ دیالکتیک حاکم بر روابط بین بابک و شهرزاد به این صورت است که: بابک پدر و مادر از دست داده، در ذهن خود پدر و مادری می‌سازد؛ بچه‌ای که به دنیا نیامده پدری می‌طلبد. در این دیالکتیک این موجود بالقوه مادر به سوی موجودی کشیده می‌شود که بالفعل پدر و مادر از دست داده است. در این ارتباط و در این کشف و شهود همدیگر را آرام آرام پیدا می‌کنند.

منصور کوشان نشر محکم و ویدون شلختگی کتاب را بارزترین خصیصه آن می‌داند. اگرچه چند نمونه از جملات به قول خودشان غیر داستانی که و دخالت‌های تاب‌های نویسنده در گفتگوی شخصیت‌هاست می‌توانست شده باشد. ایشان معتقد بود که روایات هیچکدام ساخته نمی‌شوند، فصلها عوض می‌شوند، روایات عوض می‌شوند بدون اینکه لحن و تکیه کلامها عوض شوند از دیدگاه کوشان از آنجا که در روابط بین شخصیت‌ها تضادی مشاهده نمی‌شود، به بیان دیگر همه خوب هستند، نمی‌توان اثر را رمان به حساب آورد، ایشان فصل اول را درخشان‌ترین بخش کتاب می‌داند

مدیا کاشیگر جذاب‌ترین جنبه اثر را پرداختن به مسئله زن عنوان کرد. و آن را اولین رمان طی سالهای اخیر می‌داند که

به این مسئله به صورتی شجاعانه می‌پردازد. ولی چرا شهرزاد قدرت انتخاب ندارد، چرا همه مردها بجز پدر شهرزاد عقیم هستند؟ ایشان دو شخصیت قرح و آمنه را دو شقی آینده شهرزاد می‌دانست: ازدواج و مادر شدن، و یا اصرار بر ادامه حرفه. کاشیگر جایابی راوی‌ها را قابل توجیه نمی‌داند. در حالیکه محمود معتقدی این را از جنبه‌های مثبت اثر به حساب آورد که نویسنده با تغییر راوی سعی دارد خواننده را با زوایا و ذهنیت‌های مختلف با اثر روبرو کند. حضور شهرزاد به عنوان محور، خط داستان را به چپ‌ی طبیعی هدایت می‌کند. معتقدی برخی اعمال شخصیت‌ها را واجد انگیزش کافی نمی‌داند: چرا شهرزاد به امدادگری روی آورده؟ آیا تنها به این دلیل که به دانشگاه راه پیدا کند؟ چطور به دنیای ابوطالب راه پیدا می‌کند؟ اختلاف نظر در مورد زائر اثر به بحث معتقدی هم راه پیدا کرد. ایشان عقیده داشت که ساختار اثر چنان حکم می‌کند که نوشته قد و قواره‌ای در حدود ۳۰ صفحه داشته باشد.

خانم فانی‌فرد در برخورد با اثر نشدن دادند که به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفته و شیفته آن شده است. به طوری که بررسی ایشان تبدیل به یک شرح شیدائی شد. ایشان ماهتی را مسیح مژگی می‌دید که در لحظه‌ای تولد صحنه را از مردها حالی می‌کرد. ثابتی سعی می‌کرد نشان دهد که چطور شده که اثر به این صورتی که هست ساخته شده است و چرا ما از آن لذت می‌بریم. چون همه جزئیات در سایه یک کل هبنا هستند، چون همه چیز در خدمت شناخت چیزهای دیگر است، چون با افشای تدریجی است که خواننده ارتباط ساختاری و سیستماتیک قصه را در نهایت آن می‌بیند که پیش چشم او پریا ایستاده است، چون همه شخصیت‌ها به صورتی پرتابی، همانند خود زایش، حضور می‌یابند، چون اثر با حس تجربه نوشته شده و بابراین عینی و قابل لمس است، چون نویسنده با حوادث درگیر شده، چون شخصیت‌ها نسبی هستند، هر کس با دیگری موجودیت پیدا می‌کند، همه از جنس هم هستند و چون اینها همه، حول کنونی جمع آمده‌اند که شهرزاد است، که زن است. چون ... پس از پرسشها و پاسخ‌هایی که بین حصار و سخنرانها یا نویسنده کتاب رد و بدل شد دکتر پراهنی با جمع‌بندی مطلب عنوان شده و توضیح جنبه‌هایی که در طی بحث‌ها بیشترین توجه و در عین حال اختلاف نظر را به خود جلب کرده بودند،

جلسه را تا پایان آن ادامه داد:

از مهمترین مسئله‌ای که در مورد این نوشته مطرح است این است که: زائر این نوشته چیست؟ دوستان با طرح این پرسش به یک مسئله خیلی خیلی مهم اشاره می‌کنند و آن اینکه در عصری که جنگ مطرح است و مسئله زن مطرح است و آرزوهای او و آرزوهای امیدهای بچه‌ها (بابک، ماهتی و خود شهرزاد هم)، خانم ارسلوی انگشت حساس به جای گذاشته‌اند که باید حساس نگریسته شود: بابک، زلزله، و بیچارگی مردم ایران در مقابل آد. وقتی بحران‌زدگی ارزشها در جامعه وجود دارد و وقتی که مضامین مذام در حال متغیر شدن هستند، دیگر زائری به صورت زائری تثبیت شده نمی‌تواند وجود داشته باشد. و به همین دلیل ممکن است قصه کوتاهی در ۱۵۰ صفحه و یا قصه بلندی در ۳۰ صفحه نوشته شود. چون آنچه که زائر قصه را تعیین می‌کند نه کمیت آن بلکه کیفیت آن است. و کیفیت یک مسئله ساختاری است؛ ساختاری که در حال حرکت به طرف رمان شدن است. این قصه در حال حرکت به طرف رمان شدن است چون: در قصه کوتاه یک کانون وجود دارد و در اینجا کانون‌های مختلف: شهرزاد، بابک و زلزله - شهرزاد ابوطالب و جنگ - شهرزاد و زلزله - ابوطالب، بابک و نگهداری ابوطالب توسط شهرزاد مثل نگهداری پدر شهرزاد توسط مادر... و این کانون‌ها در یک کانون با هم متحد می‌شوند و سیستم پیدا می‌کنند. پس ما داریم به طرف رمان می‌رویم، ما سروکار داریم با بحران خود زائر؛ یعنی به جایی می‌رسیم که دچار بحران زائری می‌شویم. و این اثر نمایندگی می‌کند آن چیزی را که به صورت سیستماتیک در ادبیات امروز ایران وجود دارد و اینهمه یکی از نماینده‌های شاخص آن بحران زندگی است. ما باید بجای فیکه کردن آن به صورت یک زائر (قصه بلند، قصه کوتاه، شعر...) باید از خود پرسیم که با اینهمه چیزهای داده شده و اینهمه بحران در فرم و زائر با توجه به اینکه تعاریف مشخصی از زائرها را نداریم و چون نداریم و از آنجا که تاریخ و فرهنگ ما مدام از می‌طلبد که آنها را اداره کنیم و بیان کنیم و هنوز وسایل اولین این بیان‌ها را پیدا نکرده‌ایم و به همین دلیل بحران زده‌ایم، این قصه هم یکی از نماینده‌های شاخص آن بحران زندگی است، پس بیاییم آن را به این صورت ببینیم که ما هنوز نمی‌دانیم که این چه زائری است

گزارش از «فتاح محمدی»



پیشنهاد جشن صدمین سال تولد نیما به یونسکو

شراگیم یوشیج که پند از سالها به ایران بازگشت برد تا به دیال پیشنهاد برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما از سوی دکتر وضابراهی، طبق وصیت پدرش، کالبد او را به زادگاهش یوش بازگرداند، پس از گفت و شنودهای بسیاری پیرامون برگزاری این جشن بزرگ، به آمریکا بازگشت و در آنجا نامه‌ای، از جانب «کمیته برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما» به سازمان یونسکو وابسته به سازمان ملل متحد نوشت و خواست تا در این اقدام شکرهمند سهم شود. گفتی‌ست به احتمال زیاد، سازمان یونسکو از چنین جشنی پشتیبانی خواهد کرد، اما تا امروز هنوز پاسخی دست‌کم به دفتر مجله تکاپو نرسیده است.

تکاپو، همچنان که با دکتر وضابراهی در برگزاری این جشن مستقل میهمی همگام شده است، در این راه جست‌وجو و پویا خواهد بود و امیدوار است که به‌تجری داشته به اتمام برسد.

اطلاعیه شراگیم یوشیج در مورد چاپ آثار نیما یوشیج

بدین‌وسیله به اطلاع می‌رساند مسائل سی و چهارسال از خاموشی پدرم نیما یوشیج می‌گذرد. پس از گذشت این سالها متأسفانه اخیراً بعضی از ناشران سودجو را بر آن داشته است تا با چاپ خودسرانه آثار نیما که اهلیت هم به صورت مملوچ انجام گرفته است، در کار چاپ و نشر آثار گرامه‌ای بازمانده از او آشفتگی ایجاد کند و خوانندگان را به زحمت و اشتباه بیندارند این موضوع صراحتاً بر آن داشته است تا بدین‌وسیله رسماً و قانوناً اعلام نمایم که کلیه آثار

پدرم نیما یوشیج، حتی آنها که در زمان حیات او به‌صورت کتاب چاپ شده بود و بعدها و در طول سالها دراز با نظارت این‌جانب و همکاری دوست عزیزم سیروس طاهیان با مراجعه به اصل آثار نسخه‌برداری و تدوین و برای چاپ آماده شده است و در آنها آخرین تصحیحات و نظریات نیما ملحوظ شده است، به این دلیل قانون و گذشت می‌سال از درگذشت صاحب اثر در مورد چاپ آنها صادق نیست.

لذا بدین‌وسیله رسماً اعلام می‌دارم که از این تاریخ به بعد هیچ ناشری بدون عقد قرارداد چاپ و یا تجدید نظر با این‌جانب شراگیم یوشیج تنها فرزند و وارث محصور به فرد قانونی نیما یوشیج، حق و اجازه چاپ آثار نیما یوشیج را به‌صورت کتاب نخواهد داشت و متحملین مورد پیگرد قانونی قرار خواهند گرفت.

تهران - ۲۱ شهریور/ ۱۳۷۲

شراگیم یوشیج

رونوشت به: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران
دفتر مجله تکاپو
دفتر مجله کلک
به مطروحات فهری داخلی و خارجی
به وکیل قانونی این‌جانب آقای اباصالت پتایی
وکیل پایه یک دادگستری

سال خانواده

مجمع عمومی سازمان ملل قطعنامه مورخ ۸ دسامبر ۱۹۸۹ سال ۱۹۹۴ را سال جهانی خانواده اعلام کرد. مضمون این سال «خانواده، منابع و مسئولیت‌ها در جهانی در حال تغییر» است و وظیفه هماهنگی و تدارک برگزاری آن به دفتر سازمان ملل در وین محول شده است. نمایندگی کمیساریای عالی سازمان ملل متحد در امور پناهندگان - جمهوری اسلامی ایران با انتشار چرومهای هدفهای سال جهانی خانواده را «برانگیختن اقدامات محلی، ملی و بین‌المللی در جهت افزایش آگاهی دولت‌ها و بخش خصوصی در مورد مسائل خانواده»، «تقویت نهادهای ملی برای تدوین، اجرا و کنترل سیاست‌های مناسب در مورد خانواده‌ها» و برشمرده است.

کاترین لیانسی - دبیر، هرمند سویسی مقیم وین، طراح نشان رسمی سال جهانی خانواده است. این طرح کلی را در پیوند با کلی دیگر و در پناه مقنی نشان می‌دهد. طرح پلر است تا تداوم را با اشاره‌ای به نامطمین بودن نشان دهد.



وداع با مردی زمینی، و نه سرزمینی

سرآپا چشم می‌شوی. چشم انتظار نامه‌ای از پیرمردی که چند شعر او را به‌مناسبت نودمین سال تولدش ترجمه کرده‌ای. آن شماره مجله را هم برایش فرستاده‌ای. چشم به‌راهی تا پیرمرد عکس امضاشده‌اش را برایت بفرستد. شاید یک دو کایش را نیز.

همه‌تن انتظار شدیدی و همین انتظار گاه تو را به یاس می‌خواند. گاهی می‌اندیشی که ترجمه‌ات را خوانده و نپسندیده، یا نامه‌ات به دستش نرسیده، یا هزار پای دیگر. اما باز جانت را به جرعه دیگری از انتظار دعوت می‌کنی. پس از ماهها انتظار، لیکن، صبریزی از آن سوی خط می‌گویی: «پیرمرد رفته. چندنامه می‌شود که رفته است. ما هم دیر داشتیم...» دیگر چه باید بگویی؟ که مرگ همه‌چیز را گفته است. دو اتاق تهایی خرویش می‌نیشی و برای نخستین بار در مسرکه یک غیرمهم وطن می‌گریی.

□□□

یستم دسامبر، سالمرگ گاستون وارینگینی‌ن شاعر، نویسنده، ادیب، نظریه‌پرداز، زبان‌شناس و لغت‌شناس بزرگ فرانسوی‌ست. او هنگامی از دیپلوم وازها کوچکید که چندماه پیش، تودالگاش را دیگران جشن گرفته بودند. تا به‌یاد می‌آید که به سی‌و‌زبان می‌توانست بخواند و بنویسد، اما همه توان خود را، یکسر، صرف آموزش و گسترش زبان بین‌المللی اسپرانتو کرده بود.

مردی که در سال ۱۹۰۱ متولد شد و ۱۶ سال همدندار ریاست آکادمی زبان اسپرانتو بود و آثار بسیاری به این زبان تألیف کرد. همچون دستور زبان تحلیلی جامع اسپرانتو، لغت‌نامه بزرگ فرانسه - اسپرانتو، زبان و زندگی، و دهها

اثر ارزشمند دیگر؛ ولی مهم‌ترین و ارجمندترین کار او تهیه و تدوین فرهنگ جامع مصور اسپرانتو بود که روش تألیف آن به‌مثابه انقلابی بود در فرهنگ‌نویسی جهان که بیشک این روش شایسته آن است که در دانشگاه‌ها، آموزشگاه‌ها و مؤسسات فرهنگ‌نویسی و کتابفروشی تدریس شود.

از او ترجمه‌های گوناگونی نیز از آثار ادبی جهان به اسپرانتو، یادگار مانده است. از جمله گلچین شعر فرانسه از قرون وسطا تا امروز (در چندین مجله)، گزینة اشعار هابینه، و گزینة اشعار بودلر.

اما آنچه او را با ایران پیوند می‌دهد، ترجمه مستقیم و ساحت‌های خیم از فارسی به اسپرانتو است که در آن، با حفظ وزن و حفظ اصالت جایگاه قوافی، آنچنان ترجمه دقیق و روانی به‌دست داده که برخی آن را بهترین ترجمه اشعار خیم در جهان می‌دانند.

پاری، سرانجام وارینگینی‌ن که همه عمر به کشف و آوازه‌ها پرداخته بود، روز بیستم دسامبر ۱۹۹۱، آن یگانه راژه مجهول را هم کشف کرد...



پوزش و تصحیح:

متأسفانه در مقاله و خودشیفتگان عیار بالا، شماره ۶ مجله تکاپو، آذر ماه ۷۲، لغزشی رخ داده و جایه‌هایی در ستونها به‌وجود آمده است. با پوزش از خوانندگان و نویسنده خواهشمندیم به صورت زیر اصلاح شود:

آغاز مسقاله از بسند و به انواع بسته‌بندی... سطر دوم ستون دوم شروع می‌شود تا ۳۱ سطر حد... خاموش می‌مانند تا... که ادامه‌اش «شماری به شمار دیگر...» است که از آغاز مقاله چاپ شده شروع شده تا به آخر



به سوی حجم و فرمهای پیچیده تر

ماه گذشته به مدت یک هفته نمایشگاهی از ۳۷ کار سفال بیتا فیاضی در گالری کلاسیک اصفهدن برگزار شد. بعضی از این آثار به صورت نکی و بعضی به صورت مجموعه های چهارتایی یا بیشتر بودند. بیتا فیاضی در آثارش ضمن گریز از کلیشه های رایج در کار سفال می کوشد به فرمهای هندسی تازمادی دست یابد. گرایش و دلبستگی هنرمند به حجمهای مدرن و نامتعارف او را در بعضی از آثارش مومن نشان می دهد. استقبال بازدیدکنندگان از این نوآوریها در هنری که به هر حال قدیمی ست و ریشه در سنتهای پذیرفته شده دارد جالب توجه بود. ضمن اینکه کارهای سنتی تر هنرمند از قبیل ظروف قدیمی آشپزخانه، شاید به تبع حس تداول بیننده با استقبال سربمتری روبر شدند. در کنار این آثار موفقیت مرجانهای دریایی و ظرفهای تفت موجدار و مجموعه همگون فارچها و انقبه دانه ها نشانگر این واقعیت اند که نوآوری و سلیقه شخصی در صورت همگمی با دستاوردهای تازه و ضرورت های زمانه می تواند ارتباط مسطقی خود را با بیننده کنجاکاو و هنردوست برقرار کند. مجموعه قطعات تزئینی که از بکه های تخت در اندازه های گوناگون ساخته شده بود، ضمن استفاده از ساده ترین مواد طبیعی قابلیت تطبیق با هرگونه دکوراسیون مدرن و حتی مجلل را می توانست داشته باشد. نابلرهای سفال بخش دیگری از این

نمایشگاه بودند که در نوع خود تا حدودی تکراری به نظر می آمدند. مجموعه برگ ریواس با منتهای شبکه مابندش شکستن گلهای ناشی از انمجار انمی را به ذهن می آورد. امروزه تکنیکهای جدید سفال اعم از پخت، طراحی، نقش اندازی و لمبکاری پیشرفتهای زیادی کرده اند، به طوری که دست هنرمندان اروپایی و امریکایی برای خلق آثار بدیع و ترکیبی کاملاً باز است. متأسفانه در کشور ما که مهد سفالکاری از دوران باستان تا به امروز است، تکنیکها در همان ابتدایی ترین مراحل گذشته متوقف شده است. هنرمندان جوان ناچارند بحث مهمی از شور و اشتیاق و نیروی خود را صرف غلبه بر کمبودها و محدودیتها کنند در چنین شرایطی نوآوریهای انسان درخور توجه است. البته اسابندی هست که راهگشای این نوآوریها بوده اند. در میان این اسابند محمد مهدی انوشه به جهت کار مستمر و پرورش ذوق نوآوری از دیگران شاخص تر است. روبهمرفته مجموعه کارهای بیتا فیاضی نشاندهنده این واقعیت است که هنرمند در مرحله گذر به سوی حجم فرمهای پیچیده تر هندسی ست. دبدار از کارهای بیتا فیاضی هنرمند مقیم پایتخت در گالری اصفهان فرصت مغتنمی بود که به همت گردانندگان این گالری میسر شد. با امید اینکه چنین مراکز فعالی تحت نظارت افراد باصلاحیت و هنرمند در دیگر شهرهای بزرگ کشورمان هرچه بیشتر پا بگیرد

فراخوان آموزش نوین

فراخوان آموزش نوین در تابستان گذشته در ماهنامه لوموند دیپلماتیک با اسمای یش از یکصد شخصیت آموزش، فرهنگ و سیاسی فرانسوی و همکار گروه ملی آموزش نوین منتشر شد. فراخوان از جانب نخستین امضا کنندگان ایرانی، خانها منیژه هرنقی زاده و فاطمه قاسم زاده و آناپان محمد پرنده، هادی خیرایی و مدیا کاشیگر به مجله ارسال شده است. نخستین امضا کنندگان ایرانی از همه علاقمندان به اعلام همبستگی درخواست دارند که الحاق خود را با ذکر نام و شغل و نشانی به دفتر مجله اعلام دارند تا شاید مقدمات تشکیل گروه ایرانی آموزش نوین فراهم آید

آموزش نوین ریشه در تاریخ همی آن اندیشه های دارد که در برابر بزرگی انسان طنیان

می کنند، آموزش نوین در سنت همایه نو شده ی همه ی کردارهای ریشه دارد که انسان به آنها دست می یازد تا خود رهایی بخشی خود باشد اسانها و نامر این فرزندان اسانها هزار بار بیش از آن چیری است که معمولاً تصور می شود...

همه گناهکاریم!

فراخوان آموزش نوین به مبارزه خواستن همه ی تمیض ها، سحر و میثا و عشق و تنهای وحشیانه است، پاسخی است به جوانان نومید و جهان سوم بی خون شده یی که جامه های ریاحوار خونش را بی شرمانه می بکند

رؤیای همه ی اسانها عدالت بیشتر، سعادت بیشتر و حیثیت بیشتر است. این رؤیایی است به قدمت خود انسان. اما آنچه می تواند زندگی را دگرگون کند نه نهاد است، نه لایحه ها و نه مصوبه ها. تنها انسانها توانی تحقق چینی رؤیایی را دارند، آن هم اگر خود بخواهند و رنه هیچ دستور العملی کارساز نیست.

سیاست بر خطاست اگر بپذیرد که می تواند برای شهروندان حاشیه نشین برنامه ارایه دهد و راه چاره یبندیش تنها رسالت چینی شهروندانی هو کردن پا هورا کشیدن است. صل شیه دموکراتیک قروض قدرت به جز اخته کردن شهروندان نیست. اما در مقابل، احمال تعاون اصیل کلاسها و حاکمیت شورای کلاس و طرحهای تعاونی - خلاصه ی کلام - آموزش اولیه ی خودگردانی، به ما این اجازه را می دهد که بگویم آموزش نوین مسکو بنای ناگزیر هرگونه بازسازی اجتماعی است.

قسطنامه می گویم که هدف از آموزش، تربیت اندیشه ی آزاد و ذهن مقاد برای نفی خودخواسته ی آن چیزی است که به سادگی تقدیر نام گرفته است. هدف از آموزش، وارستگی معنوی هر کسی و جستجوی آگاهانه ی انجام میان کردار و گفتار است.

کارزار ما به گروه و کشوری خاص محدود می شود، کارزار همه ی انسانهاست، کارزاری است که آن را پشاهتگانی از سراسر جهان آغاز کرده اند. روسا، پستالونسی، راکوتو، موتسوری، دکروولی، ماکارنکو، کورچاک، باکوله، فوته، لائوزده، والونه، فریر،... یسی همه ی آن کسانی که تحقق تمدن را در گرو دگرگونی رفتار آموزش و پرورش می دانستند و می دانند. این کارزار نیردی است در سطح سیاره و به مقیاس تاریخ، این کارزار یلانگر گرایش بازگشت پذیری است که از دورترین زمانها به اکنون رسیده است، جهش انسانهاست برای بدل شدن به آنچه آلبیر ژاکار آن را «بشر بودن» می نهد

آنان که به گذشته دل پستانه، شکاکها و

بردها چینی می گویند که اشاعه ی برادری به بحر خواب و خیال نیست. به اعتقاد آموزش نوین، عملی کردن این خواب و خیال ضرورت تمدن شده است

را به می گمت: «بچه آتشی برای برافروختن است، نه جامی برای پُر کردن». با وجود این باید هر دم یادآور شد که انسان و فرزند انسان با کالوش و اکتشاف پیوسته شان نیوخ ابداع و اختراع را با می یابند. از همین روی آموزش نوی خواهان پایان بخشیدن به انتقال راکشگر و به روشی است که به جای ترغیب به ابداع و اکتشاف فقط در فکر توضیح دادن است، آن هم توضیح فانی غلط که آن چیزی را «حقیقت بدیهی» معرفی می کند که همیشه در لحظه ی کشف، یعنی در سرانجام جنگ سخت با اندیشه های از پیش تعیین شده، به معنای گستی متورانه از مفهومهای کهن و مستعمل است.

آموزش نوین برای هر کسی که آن را بپذیرد به معنای جنگ هر روزه با خودش است، جنگی برای حیات اضمداد - و از این رو به معنای ضرورت انتقال میراثی گران بهاست، اما نه به صورت سرمایه ی مرده بلکه با بازسازی آن از رهگذر بیرون جهانندی نیروهای خلاق که در درون هر کسی به خواب رفته است. آموزش نوی، تلاش مداوم و سخت و نه همیشه پیروزنده اما همیشه برقرار برای سبندیشدن به جایی دیگری است. آموزش نوین ضرورتی است که به پذیرنده ی آن بر می گردد. زیرا آنچه باید دگرگون شود خود فرد است در ارتباطش با دیگران، با همه ی دیگران.

آموزش نوین عملی نو در امر تعلیم و تربیت است، فلسفه یی است که آگاهانه نسبت به تواناییهای همه ی بچه ها خوشبین است. آموزش نوین تنها هنگامی پدید می آید که میان آموزش دهنده و آموزش گیرندگان رابطه یی برابر برقرار شود. ارزش اخلاقی آموزش موجب می شود که آموزش نوین از میدان مدرسه فراتر رود و داعیه ی صیدانی پس نهایت وسیع تر جامعه ی مستوهای سفر را داشته باشد. آموزش نوین کمکی است ابرزشمند به همه ی کسانی که خواستار انسانهایی پخته ترند، انسانهایی مخالف دو قطب جنگل پا پادگان، نخبگان پا گله، سرود بیشینه یا لطم.

آقای کوشان سردبیر عزیز مجله تکاپو: در نوشته ام زیر صوان «فراخوانی فرزانه واره در شماره ۵ صفحه ۱۸ تکاپو بیت.

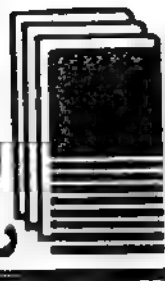
دلایل قوی باید و مموی

نه رگهای گردن به حجت قوی

را که سروده سمدی است، آن از جلال الدین مولوی ذکر کرده ام، از خوانندگان پژوهش می طلبم.

بزرگ پورجعفر

انتشارات روشنگران



منتشر می‌کند:
کتاب شاعران

با آثاری از:
ریلکه
و
تراکل
و
سلان

با ترجمه
یوسف اباضری
مراد فرهادپور
ضیاء موحد

سلاخ خانه شماره ۵
نوشته
کوردت ونگات جونیور
علی اصغر بهرامی

تهران ۵۸۱۷ - ۱۵۸۷۵
تلفن ۶۵۷۴۲۴

شرکت اسپادانا فیلم

آماده خدمات هنری

در زمینه‌های:

فیلمبرداری با دوربین F 500

دارای جدیدترین سیستم پردازش دیجیتالی

تصویر میکس و مونتاز با دستگاه MX 50

تهیه و تولید فیلمهای صنعتی، آموزشی و تبلیغاتی

تلفن: ۲۱۰۵۸۳ ۶۱۸۳۸۴

اصفهان - پل خواجه، بالاتر از صدا و سیما

جنب بانک ملت، ساختمان شهید معتمدی، اسپادانا فیلم

شماره‌های گذشته تکاپو را می‌توانید از دفتر مجله و
نمایندگی‌های مجله در تهران و شهرستان‌ها تهیه کنید.

نمایندگی‌های تهران:

- ۱ - کتابفروشی آگاه رویروی دانشگاه تهران
- ۲ - کتابفروشی اختران نبش بازارچه کتاب
- ۳ - کتابفروشی توس اول خیابان دانشگاه
- ۴ - کتابفروشی سرواید رویروی دانشگاه تهران
- ۵ - کتابفروشی مرغ آمین، کریم خان زند - جنب پل
- ۶ - کتابفروشی مهناز ابتدای خیابان سید جمال‌الدین
اسدآبادی (یوسف‌آباد)
- ۷ - کتابفروشی نغمه، رویروی دانشگاه تهران.

نشر و پخش آرست

برای استانها و شهرستانها

در داخل و خارج ایران نماینده

فعال می‌پذیرد

صندوق پستی ۴۹۹۵ - ۱۹۳۹۵

مشترک شوید و تکاپو را ارزانتر به دست آورید.

با ۲۰٪ تخفیف تکاپو را مشترک شوید. —

دارالترجمه رسمی نوبهار
دارالترجمه رسمی ایساتیس

تنظیم و ترجمه فوری و رسمی متون،

اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی

خدمات ترجمه فاکس مشترک می پذیرد.

اولین مرکز ترجمه از طریق فاکس

با همکاری

دارالترجمه ایساتیس و دارالترجمه نوبهار

دریافت متن مکاتبات بازرگانی و تلکس از طریق فاکس

ترجمه و اعاده آن حداکثر ظرف ۴ ساعت به زبانهای

انگلیسی، فرانسه، آلمانی و اسپانیولی

و بالعکس از این زبانها به فارسی

برای آگاهی از شرایط اشتراک

با شماره های فاکس ۸۸۲۷۲۵۶ و ۸۸۳۹۱۵۴

و تلفنهای ۸۸۲۷۲۵۶ - ۵۴ - ۸۸۰۱۵۳

تماس حاصل فرمایید



شرکت فرهنگی - هنری آرست

مشاور شما

در امور طراحی و چاپ کتاب، مجله، جزوه،
بروشور، کاتالوگ، پوستر و نشر و پخش آنها

تلفن ۶۴۶۱۷۸۸



شرکت فرهنگی - هنری آرست

نشر آرست منتشر می کند:

واهمه های زندگی (داستان) منصور کوشان

واهمه های پروست (تحلیل) ساموئل بکت / م. کاشیگر

سالهای شبنم و ابریشم (شعر) منصور کوشان

حرکت ناگهانی اشیا (شعر) ایرج ضیایی

واهمه های مرگ (داستان) منصور کوشان

دارالترجمه رسمی پروانه

انگلیسی

آلمانی

ایتالیایی

عربی

فرانسوی

بهروز تورانی

سید محمود حسینی راد

علیرضا فرد

غلامرضا قیصری

مدیا کاشیگر

تلفن ۸۸۲۸۹۸۸

خیابان انقلاب، جنب فرصت، پلاک ۶۱۱

بزودی منتشر می شود

باغ آرزوها نوشته ب. بیدار

LS4a/2

SPECIFICATIONS

System Type	2 way acoustic suspension
Frequency Response	55Hz-20kHz \pm 2dB.
Bass Mid Unit	ROGERS 205mm Polypropylene coned unit; low distortion high flux magnet system, Kapton voice coil former.
Tweeter	19mm aluminium dome, ferro fluid cooled and damped.
Crossover Frequency	8 precision elements crossing over at 3kHz @ 18dB/octave Star earth circuitry Bi-wiring option.
Sensitivity	88dB S.P.L. for 2.83v @ 1 metre.
Nominal Impedance	8 Ohms.
Bass loading	Well damped Butterworth 4th order maximally flat alignment with -3dB point at 55Hz.
Recommended Amplifier Range	15 - 100 watts/channel.
Maximum S.P.L.	105dBA @ 2m per pair.
Distortion @ 90dB S.P.L.	Second Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz. Third Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz.
Cabinet	High density particle board with MDF baffle.
Grille	Low diffraction with black woven cloth.
Finish	High quality simulated Black Ash veneer.
Connections	4 x 4mm Rogers nickel plated brass binding posts, spaced 19mm.
Dimensions	430mm high, 255mm wide, 245mm deep (14" x 9" x 8.2").
Weight	7.8kg (17.2lb) each.
Recommended Placement	Stands S-4a/2, Shelves or Wall Brackets: minimum height 450mm (17.5ins).

Rogers

British  High Fidelity



مراکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه پژواک ۶۴۵۳۶۴۴

فروشگاه دیامود ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱



انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود مؤسسه انتشارات نگاه

نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال	نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال
۱ آشیان عقاب	کنستانتین هون	ابراهیم یونسی	۱۳۰۰	۲۱ دیوان پروین اعتصامی			۴۲۰۰
۲ دوست مشترک ما	چارلز دیکنز	ابراهیم یونسی	۴۸۰۰	۲۲ دیوان حافظ			۴۲۰۰
۳ مادام آرنو	گوستاو فلوبر	میدالحمین شریپان	۳۵۰۰	۲۳ مثنوی معنوی			۷۰۰۰
۴ قهر دریا	پاشا کمال	رحیم رئیس‌نیا	۳۲۰۰	۲۴ داستان و نقد داستان جلد اول	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۵ کوه جادو	توماس مان	دکتر حسن نکوروح	۴۵۰۰	۲۵ داستان و نقد داستان جلد دوم	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۶ میراث شوم	جورج گیسینگ	ابراهیم یونسی	۵۷۰۰	۲۶ نقد ادب روس	اندرو فیلد	ابراهیم یونسی	۲۵۰۰
۷ گورستان غربیان	ابراهیم یونسی		۶۵۰۰	۲۷ شرح سودی بر حافظ سوری	عصمت ستارزاده		۲۵۰۰۰
۸ شوهر آهو خانم	علی محمد افغانی		۸۰۰۰	۲۸ نقد کلیدر	محمد بهارلو		۵۰۰
۹ قصه آشنا	احمد محمود		۷۰۰	۲۹ نویسندگان پیشرو ایران	محمد علی سپانلو		۲۲۰۰
۱۰ مروارید و ناتوی قرمز	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰	۳۰ کوچه هفت پیچ	باستانی پاریزی		۲۶۵۰
۱۱ دوه دراز و مرگ زندگی	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰	۳۱ تاریخ اجتماعی ایران جلد ششم	مرتضی راوندی		۰۰۰
۱۲ محکوم به اعدام	علی محمد افغانی		۱۰۰۰	۳۲ زندگی و هنرون گوگ	پی‌یر کابان	علی اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۱۳ باد در بادبان	محمد بهارلو		۱۰۰۰	۳۳ زندگی و هنر سزان	آمیروازولار	علی اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۱۴ مرگ سینمایی	محسن دامادی		۱۲۰۰	۳۴ آتلو	شکسپیر	ناصر الملک	۷۰۰
۱۵ کلیات اشعار نیما یوشیج	تدوین سیروس طاهباز		۶۳۰۰	۳۵ چارلی چاپلین	دکتر حسن مرندی		۱۱۰۰
۱۶ دیوان فارسی شهریار			۱۲۵۰۰	۳۶ فرهنگ فیلم‌های فارسی	جمال امید		۷۰۰۰
۱۷ دیوان ترکی شهریار			۲۸۰۰	۳۷ مهدی خالیدی	حبیب‌الله نصیری‌فر		۲۵۰۰
۱۸ شعر زمان ما	احمد شاملو		۲۴۰۰	۳۸ مکتب‌های ادبی	رضا سید حسینی		۴۵۰۰
۱۹ شعر زمان ما	اخوان ثالث		۲۷۰۰	۳۹ فن نمایشنامه‌نویسی	لاجوس اگری	مهدی فروغ	۱۵۰۰
۲۰ شعر زمان ما	سهراب سپهری		۲۴۰۰	۴۰ مبانی زبان‌شناسی	اچیسون	محمد فائض	۲۸۰۰
				۴۱ مادران باید بدانند	دکتر ایرج فرزانه		۲۰۰۰
				۴۲ فرهنگ نام	فریده دانائی		۱۳۰۰

اودیو دیاموند



Diamond
Hi-Fi Center
Distributor of High-End
Audio Equipment



اودیو دیاموند

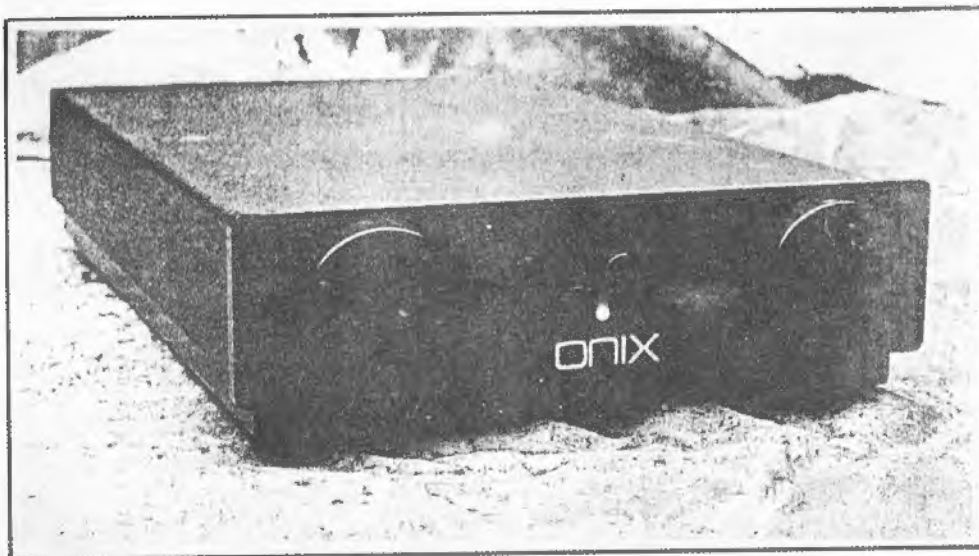
عرضه کننده سیستمهای
صوتی حرفه‌ای

Mohsen.F.Poursorkh
Manager

محسن قورزاد پورسرخ
مدیر

تهران، خیابان دکتر مفتاح جنب تعمیرگاه B.M.W شماره ۲۳۸ تلفن ۸۸۲۱۷۸۵-۲۲۷۳۷۸۸
238. Dr. Mofateh Ave. Tehran 15848, Iran Fax: 2273788 Tel: 8821785

Nakamichi



شرکت صادراتی نخل مینو

با استفاده از تسهیلات بانک صادرات، استان خوزستان
پیشگام در صنعت نوین بسته بندی انواع خرما،
محصولات کشاورزی و مواد غذایی در استان خوزستان



نخل مینو

دفتر مرکزی: اهواز- خیابان سلمان فارسی شماره ۴۶۸ طبقه اول صندوق پستی ۹۴۳ / ۶۱۳۳۵ تلفن و فکس ۰۶۱-۲۶۱۱۹

کارخانه: شادگان، بعد از کارخانه آسفالت شهرداری ترسیده به پارکانه قدس

کیفیتی برتر صد با اچ اف

سونی
SONY®



شرکت گل آفتاب (تابلن)
مستوفی پستی ۱۳۳۵۱۱۵۲ تهران

مراکز پیش فروش		مراکز پیش فروش	
۳۳۸۲۸۰	اصفهان: پیش چنگی	۳۱۱۱۸۱۲	۱- پیش سراسری
۲۵۶۵۲	رشت: پیش آبتکی	۳۹۹۸۰۸	۲- پیش سراسری
۳۳۱۸۵۷	شیراز: پیش بارسی	۳۹۷۲۶۰	۳- پیش سراسری
۳۳۷۱۸	بندرعباس: پیش رنگین	۶۲۵۶۶۶۴	۴- تهران: کاست
۳۳۶۷۶	کرمانشاه: پیش یارخوری	۳۱۱۹۴۳۱	۵- تهران: کاست
۴۱۲۳۵	کرمان: فروشگاه ایران	۵۶۳۵۲۷۹	۶- تهران: کاست
۴۰۸۱۵	همدان: فروشگاه ایران	۶۷۹۵۵۳	۷- تهران: کاست
۳۳۵۷۶	کرج: دنیای کاست		